

**KINDER- UND JUGENDTHEATER
IN FRANKREICH**

**Inaugural-Dissertation im
Fachbereich Sprach- und Literaturwissenschaften
der Friedrich-Alexander-Universität
Erlangen-Nürnberg**

**vorgelegt von
Wolfgang Stöckel
aus Dinkelsbühl**

1977



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548420_0012

KINDER- UND JUGENDTHEATER

IN FRANKREICH

Inaugural-Dissertation im
Fachbereich Sprach- und
Literaturwissenschaften
der Friedrich-Alexander-
Universität Erlangen-Nürnberg

vorgelegt von
Wolfgang Stöckel
aus Dinkelsbühl





Tag der mündlichen Prüfung: 15. 12. 1977

Dekan: Universitätsprofessor Dr. Voitl

Referent: Universitätsprofessor Dr. Pollmann

Korreferent: Universitätsprofessor Dr. Stefenelli

Für die engagierte Betreuung dieser Arbeit bleibe ich Herrn Professor Dr. Pollmann dankbar verbunden, der mir mit mancher Korrektur und manch wertvollem Rat weiterhalf. Auch Dr. Sandig gab mir viele nützliche Hinweise, die dem Zustandekommen dieser Dissertation dienlich waren. Überdies danke ich den Professoren Dr. Fülleborn, Dr. Jasper und Dr. Stefenelli, die sich mit meiner Promotion befaßten.

Mein Dank gilt rückblickend aber auch all denen, die mich bei der Erstellung dieser Arbeit tatkräftig unterstützt haben. Vor allem denke ich an Madame Rose-Marie Moudouès, die Geschäftsführerin der ATEJ und Leiterin der Bibliothek Léon Chancerel in Paris, die mir bei der Materialsammlung behilflich war.

Auch an Monsieur Raoul Carrat, den Leiter der Bühne 'Fifreli le Lutin' in Aucamville, erinnere ich mich dankbar. Während der Woche des internationalen Jugendtheaters in Nürnberg 1972 hatte ich Gelegenheit, ihn zu begleiten und von seinem großen Fachwissen zu profitieren.

Für die Überprüfung der französischen Zitate bedanke ich mich bei Fräulein Hannelore Rothe, Studienrätin am Johannes-Scharrer-Gymnasium Nürnberg, für die Mithilfe bei der Übertragung der Zitate ins Deutsche und für die Endkorrektur des fertigen Textes danke ich Fräulein Cornelia Dietz, Studentin der Anglistik/Romanistik und Fräulein Christine Paßlack, Lehramtsanwärterin an Volksschulen. Nicht zuletzt gilt es, meinen Eltern für die Geduld und Ausdauer Dank zu sagen, die sie meinem Studium entgegenbrachten.

Ich möchte diese Arbeit meinen französischen Freunden widmen, die mir während des fruchtbaren Jahres 1970/71 als 'assistant d'allemand' am Gymnasium von St. Omer erste Impulse vermittelten, die mich das Thema 'Kinder- und Jugendtheater in Frankreich' aufgreifen ließen. Für sie und all die, denen weniger die Kunst der Wissenschaft als vorrangig die Wissenschaft der Kunst am Herzen liegt, ist dies Buch bestimmt.

Nürnberg, am 3. April 1978

INHALTSVERZEICHNIS

<u>Vorwort:</u>	Hinführung zur Thematik	Seite 7
	Kinderaussagen	10
	Liste der Abkürzungen	11

<u>Kapitel I:</u>	DER AUFBRUCH ZU EINEM THEATER FÜR	
	KINDER	12
	1. Die ersten Impulse	13
	- Der Anstoß von außen (Nathalie Saz, Alexander Briantsev und das Beispiel Rußland)	14
	- Die Pioniere des Kinder- und Jugend- theaters in Frankreich	20
	- Die Entwicklung nach 1945	27
	2. Aspekte für eine Begriffbestimmung	35
	- Das Theater	36
	- Das Kind und der Jugendliche	41

<u>Kapitel II:</u>	DIE SITUATION	47
	1. Statistisches Material	48
	- Die geographische Verteilung	49
	- Einzelbeschreibungen der wichtigsten Bühnen	56
	Le Théâtre de la Clairière	57
	Le Théâtre des Jeunes Années	59
	Le Farfadet	60
	Les Tréteaux de Saint-Etienne	62
	La Comédie de Lorraine	64
	Le Groupe 64	67
	La Compagnie Sganarelle	68
	La Compagnie Le Kaléidoscope	69
	La Compagnie des 4 jeudis	70
	2. Die Möglichkeiten des Gedankenaustau- ches und der Zusammenarbeit	73
	- Organisationen und Vereinigungen	74
	- Kongresse	80
	- Festivals	86
	- Gesetze und Subventionen	92

<u>Kapitel III:</u>	DIE KINDERTHEATERMACHER	Seite	102
1.	Die Möglichkeiten individueller Kreation		105
-	Die Bearbeitung		106
-	Die freie Inspiration		109
-	Die 'oeuvre originale'		114
2.	Die Möglichkeiten kollektiver Kreation		118
-	Mit Schauspielern, Pädagogen und Psychologen		119
-	Mit Kindern und Jugendlichen		125
 <u>Kapitel IV:</u>	 DAS REPERTOIRE		 138
1.	Das Angebot für Kinder und Jugendliche		141
-	Die Relation von Neuschöpfung und Wiederaufnahme		142
-	Einzelbeschreibungen der meist-gespielten Stücke		149
	Le pêcheur d'images		150
	Chez moi dans mon quartier		151
	Glomoël et les pommes de terre		152
	L'arbre sorcier, Jérôme et la tortue		153
	Il était une île		154
	Les loups		155
	Tchao et Lon-né		155
	Cyclème le triste		156
	Ambrosio tue l'heure		157
	La couronne d'Arlequin		158
	Arlequin va-t-en guerre		159
	La machine à théâtre		160
	Floriscène		161
	Le pays du soleil debout		162
	Les musiciens		163
	Espalion		163
	Le petit prince		164
2.	Versuch einer Analyse des Repertoires		165
-	Thematik		166
-	Zeit und Ort		172
-	Personen		178

<u>Kapitel V:</u>	DAS PUBLIKUM	Seite 186
1.	Die Untersuchung der Fakten	190
-	Quantitative Gegebenheiten	191
-	Qualitative Gegebenheiten	196
2.	Das Bild des Kindes bei den Theater- machern	204
-	Der Vergleich mit dem Erwachsenen	205
-	Das Märchen und die Nostalgie	212
3.	Die Forderungen eines publikumsge- rechten Kinder- und Jugendtheaters	220
-	Die Vorliebe für das eigene Geschlecht	222
-	Die Vor- und Nachbearbeitung und die Aufführungsbeobachtung	230
-	Das Arbeitsfeld Schule	239
<u>Nachwort:</u>	Fazit: Die Funktionen des Kinder- und Jugendtheaters	248
	Ausblick	250
<u>Anhang I:</u>	Die Bühnen des Kinder- und Jugendtheaters in Frankreich	252
<u>Anhang II:</u>	Das Repertoire des Kinder- und Jugend- theaters in Frankreich	259
<u>Anhang III:</u>	Bibliographie	276

Vorwort:

Mitte der sechziger Jahre war die deutsche Theaterindustrie alarmiert. In der Spielzeit 1965/66 blieb ein Viertel aller Theaterplätze unbesetzt, die Platzausnutzung in den Schauspielhäusern der Bundesrepublik ging von 1965 bis 1968 um 5,4% zurück (1). Man suchte nach Gründen. Lag die Ursache für den Besucherschwund in der wirtschaftlichen Rezession unter der Regierung Erhard, oder mußte das Theater der Konkurrenz von Film und Fernsehen nun doch Tribut zollen?

Diese Überlegungen zogen die Suche nach neuen Wegen nach sich. Die Tatsache, daß der Anteil der Schüler und Studenten in der Spielzeit 1967/68 nur mehr 8,4% des gesamten Besucheraufkommens betrug (2), tat ein Übriges, unter Kindern und Jugendlichen ein ungenutztes Publikumsreservoir zu suchen. Pädagogen und Psychologen schalteten sich ein, und in endlosen Diskussionen über ein noch nicht genau definiertes Thema entstand die Sparte des eigenständigen Kinder- und Jugendtheaters.

Allerdings gab es bereits in Nürnberg seit 1948, in Dortmund und München (3) seit 1953 und in Berlin seit 1966 ganzjährig agierende Kinder- und Jugendtheater, aber der Wirkungskreis dieser Bestrebungen war sehr beschränkt, die Resonanz innerhalb der verantwortlichen Theaterindustrie fehlte fast völlig. Erst mit der Saison 1967/68 wurde im Zuge der Werbebemühungen um den neuen Publikumskreis der jungen Generation mehr zugestanden und mehr geboten als das alljährliche Weihnachtsmärchen (4).

-
- 1) "Theater heute" 12/1969, Seite 43
 - 2) ebenda
 - 3) vgl. Volker D. Laturell: "Theater und Jugend in München - Eine Zusammenstellung aus 500 Jahren Münchner Theatergeschichte", München 1970
 - 4) Melchior Schedler: "Kindertheater: Geschichte, Modelle, Projekte", ed. suhrkamp 520, Frankfurt 1972, Seite 147 folgende

In der Folgezeit wurde von engagierten Verfechtern der neuen Welle der Versuch unternommen, eine Definition zu finden und die Kriterien für ein Kinder- und Jugendtheater festzulegen. Was als Fachsimpelei weniger, engagierter Initiatoren begann, ist längst Gegenstand öffentlicher Diskussionen geworden. Die Misere der Theaterindustrie ist damit zwar nicht behoben, der Aufschwung der Kindertheaterbewegung freilich ist die positive Konsequenz.

In den letzten zehn Jahren ist viel geschrieben worden. Die Tradition des Schultheaters wurde wiederentdeckt und die Abhängigkeit vom politischen System prägte die Übermittlung demokratischer Bildungsziele. In den Ostblockstaaten war parallel hierzu ein zwangskollektiviertes Kinder- und Jugendtheater entstanden.

Ziel der vorliegenden Arbeit nun soll es sein, die Entwicklung des Kinder- und Jugendtheaters in unserem westlichen Nachbarland Frankreich zu untersuchen. Noch niemand hat sich der Mühe unterzogen, die Materialien zu diesem Thema zusammenzustellen und auszuwerten, um so einen Vergleich zu der Expansion der Kindertheaterbewegung in der Bundesrepublik zu ermöglichen.

In Frankreich war nicht zuletzt das studentische Engagement während der Maiunruhen 1968 Anlaß, das Konzept der Bildungs- und Kulturpolitik neu zu überdenken. Spätestens seit der Tagung von Le Havre 1969 (1) sind sich die Theatermacher und die offiziellen Stellen über die Bedeutung des spezifischen Kindertheaters klar geworden.

Diese Arbeit will die derzeitige Situation des Kinder- und Jugendtheaters in Frankreich beleuchten, Hintergründe und Impulse suchen, ohne dabei allzu sehr auf die Tradition des Schultheaters im 17. Jahrhundert zurückzugreifen, dem die Jesuiten Glanz und Farbe verliehen (2), und ohne dabei

- 1) vgl. J.C. Sergeant: "Rapport de synthèse des Journées d'Études sur l'animation culturelle pour l'enfance" 1969
- 2) vgl. J. Majault: "Petite histoire du théâtre scolaire" in "publication de l'Institut National de Recherche et de Documentation pédagogique", Paris 1973

die Zeit der professionellen Kinderbühnen des 18. und 19. Jahrhunderts zu berühren, in der das Kind in Einrichtungen wie der "Ecole dramatique" (1803) in Paris geradezu vermarktet wurde (1).

Als Grundlagen für diese Untersuchung dienten die Programmhefte verschiedener Bühnen, die Berichte von Festivals oder Tagungen, die Zeitschriften einiger Dachorganisationen, Presseveröffentlichungen, ministerielle Rundschreiben und die Arbeiten und Dissertationen, die sich hauptsächlich an der Universität Lyon II und der Sorbonne in Paris finden, da diese beiden Hochschulen die Möglichkeit eines theaterwissenschaftlichen Studiums bieten.

Bei der Komplexität des gesammelten Materials war es oft schwierig, allgemein gültige Rückschlüsse zu ziehen oder Tendenzen abzuleiten. Internationale Veröffentlichungen, wie sie insbesondere in der Bibliothek Léon Chancereau (2), einer kleinen Pariser Fachbibliothek, zu finden sind, halfen hier ebenso weiter wie persönliche Gespräche mit Madame Rose-Marie Moudouès, der Geschäftsführerin der Association Internationale du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse, oder mit Monsieur Raoul Carrat, dem Leiter der Kinderbühne "Fifreli le Lutin" in Aucamville bei Toulouse.

Zusammen mit dem Besuch verschiedener Aufführungen, mit Stückkritiken und Statistiken soll dieses Material es ermöglichen, die Position der französischen Kindertheaterbewegung abzuklären und folgende Fragen zu beantworten: Wie definieren die Animatoren und Initiatoren in Frankreich das Kinder- und Jugendtheater, welchen spezifischen Charakter gestehen sie ihm zu, was und für wen spielen sie?

Aber auch die Abhängigkeit dieses Theaters von Faktoren wie der Finanzmisere, der politischen, kirchlichen oder

- 1) Martine Germain: "Le théâtre pour enfants - historique et situation actuelle", Zulassungsarbeit an der Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Lyon, 1970, Seite 12 folgende
- 2) Paris, 98 Boulevard Kellermann

gewerkschaftlichen Relationen und der Unzulänglichkeit des Repertoires muß durchleuchtet werden. Ehe Stanislavskis Formel "Le théâtre pour enfants c'est comme celui pour les adultes mais mieux" (1) stimmt, bleibt in Frankreich noch viel zu tun.

Inmerhin ist auch in Frankreich die Problematik des Kinder- und Jugendtheaters erkannt und wird öffentlich diskutiert. Das jugendliche Publikum jedenfalls zieht mit und entwickelt großen Nachholbedarf. Aussagen zufolge, die die "Comédie de Lorraine" in der Spielzeit 1969/70 gesammelt hat, braucht das Theater beim Kinderpublikum die Konkurrenz von Film und Fernsehen nicht zu fürchten. Als Beweis mögen einige dieser treffenden Urteile und Vergleiche aus Kindermund dienen:

"Le théâtre, c'est quand même des personnages vivants. J'aimerais bien y retourner."

Jean - Louis T., 12 Jahre

"...le cinéma on voit gros, la télévision on voit plus petit et le théâtre on voit vrai".

Jeannine F., 12 Jahre

"J'ai choisi le théâtre parce que les personnages sont vrais tandis qu'à la télévision et au cinéma ce que l'on voit, ce sont des images."

Catherine M., 9 Jahre

"Le théâtre est fait par des hommes humains..."

Didier P., 8 Jahre

"Le théâtre est joué par de vrais personnes qui représentent des personnes, des animaux et des choses."

Martine D., 10 Jahre

"La télévision ce n'est pas la même chose que le théâtre. A la télévision on voit des images. Au théâtre on voit de vrais acteurs et de vrais personnages."

Josiane D., 11 Jahre (2)

1) in "Théâtre, Enfance, Jeunesse" 1963/I-II, Seite 63

2) Die Kinderaussagen sind einer Broschüre mit dem Titel "Animations" angefügt, 1970 von der Comédie de Lorraine herausgegeben

Um die Lektüre dieser Arbeit zu erleichtern, seien vorab die Abkürzungen zusammengestellt, mit denen in Text und Bibliographie wiederholt gearbeitet wird:

ASSITEJ	L'Association Internationale du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse
ATEJ	Association (des Amis) du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse
ATAC-Information:	Zeitschrift des Théâtre des Jeunes Années, Lyon
BATTE	Bureau des Associations et des Troupes de Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse
CEMEA	Centres d'Entraînement aux Méthodes d'Education Active
I.N.E.P.	Institut National d'Education Populaire
I.T.I.	Institut International du Théâtre
M.J.C.	Maison des Jeunes et de la Culture
T.D.M.	Théâtre dans le Monde (Zeitschrift)
T.E.J.	"Théâtre, Enfance, Jeunesse", vierteljährlich erscheinende Zeitschrift von ATEJ und ASSITEJ
T.J.A.	Théâtre des Jeunes Années (Lyon)
UFOLEA	Union des Fédérations des Oeuvres Laïques et Artistiques
UNESCO	United Nations Educational Scientific And Cultural Organization

Kapitel I: DER AUFBRUCH ZU EINEM THEATER FÜR KINDER

Das Theater für Kinder, wie man es auch in Frankreich versteht und zu definieren versucht, hat eine gerade fünfzigjährige Geschichte. Die sozialistische Revolution in der UdSSR lieferte den Nährboden für den Wandel innerhalb der traditionellen Gesellschaft und brachte eine veränderte Einstellung zum Kind mit sich.

Die Mutter gab ihre Rolle als Hausfrau auf und begann, am Fließband sozialistischer Gemeinschaftsproduktion zu arbeiten. Das Kind stand nun tagsüber ohne die mütterliche Obhut da, unter der es jahrhundertlang gestanden war. Es war gezwungen, selbständiger zu werden und viele seiner Probleme auf sich allein gestellt zu lösen (1). Aus Kindern und Heranwachsenden wurde so eine eigene Gesellschaftsschicht, die nicht nur ihre Pflichten innerhalb der sozialistischen Gesellschaft erfüllen wollte, sondern auch nachdrücklich auf ihren Rechten bestand.

Da die Eltern als Erzieher gewissermaßen ausfielen, mußte sich der Staat um die Kontrolle dieser neuen Schicht kümmern, die zu verwahrlosen drohte. Die Formierung des Kinder- und Jugendtheaters konnte helfen, die Kinder aus den Häusern und von der Straße zu holen.

Den Ländern der westlichen Welt fehlte dieser unmittelbare Anstoß durch die Veränderung gesellschaftspolitischer Strukturen. Das Beispiel des russischen Theaters für Kinder ließ auch in Frankreich aufhorchen und zog vereinzelte Privatinitiativen schon vor dem zweiten Weltkrieg nach sich. Diesem Pioniertum fehlte aber der politisch motivierte Unterbau, denn die kapitalistische Gesellschaft Westeuropas sah noch keinen Grund, die Verantwortung für Kinder und Jugendliche zu übernehmen. Eine stetige und schrittweise Evolution prägte hier die Umstrukturierung der Gesellschaft.

1) Martine Germain: "Le théâtre pour enfants - historique et situation actuelle", Zulassungsarbeit an der Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Lyon, 1970, Seite 2

Eine spürbare Bewußtseinsänderung trat erst ein, als man sich nach 1960 mit dem Problem der Schlüsselkinder konfrontiert sah. Die zunehmende Anzahl von Doppelverdienern innerhalb der Familie, bedingt durch die ständig steigende Nachfrage nach der Arbeitskraft der Frau, zeigte deutlich auf, daß das Kind eine andere Position in der Gesellschaft bezogen hatte. Über 30 Jahre nach der Entwicklung in der UDSSR wurde man sich so auch in Frankreich der Notwendigkeit eines Kinder- und Jugendtheaters bewußt.

1. Die ersten Impulse

Die ersten theoretischen Impulse für ein Kinder- und Jugendtheater in Frankreich lassen sich Ende des 19. Jahrhunderts finden. Jean Macé denkt erstmals an die besondere Psychologie und die gesellschaftliche Eigenständigkeit des Kindes. Er gründet die "Ligue de l'Enseignement" und versucht, Kindern auf der Bühne didaktische Lehrstücke zu vermitteln, indem er sie in ein Märchenkleid verpackt. So schreibt er Stücke wie "L'Histoire d'une bouchée de pain" oder "Le théâtre du petit château". Aber er stößt noch auf Unverständnis und Feindseligkeit (1).

Noch ist das Kind in der Familie und somit im Schoße der bürgerlichen Gesellschaft verwurzelt, die derartige Ideen nicht mitvollziehen kann. Erst 1874 ist die Kinderarbeit gesetzlich verboten worden, aber eine Aufwertung des Kindes, ein Zugestehen weiterer Rechte erfolgt noch nicht (2). Jean Macés Didaktik kann den entscheidenden Impuls auch nicht vermitteln. Die traditionsbewußte französische Gesellschaft ist zu diesem Zeitpunkt noch nicht 'reif' für derartige Denkanstöße, zumindest nicht für Impulse aus dem eigenen Land. Sie müssen von außen erfolgen.

1) Germain, a.a.O., Seite 16

2) Claude-Pierre Chavanon: "Problématique de la Création Théâtrale pour Enfants", Dissertation an der Universität Lyon II, 1971-1972, Seite 8

DER ANSTOSS VON AUSSEN (Nathalie Saz, Alexander Briantsev und das Beispiel Rußland)

Die russischen Revolutionen vom Februar und Oktober 1917 boten die Gelegenheit des gesellschaftlichen Neuaufbaues. An die Stelle des Zarismus trat die Diktatur des Proletariats und die gesellschaftliche Zuordnung zu starren Klassen wich der klassenlosen Gesellschaft. Die Arbeitersowjets versuchten die kommunistischen Ideen in die Tat umzusetzen und dazu zählte auch ein neues Kulturverständnis (1), das die ganze Bevölkerung und besonders die gefährdeten Kinder und Jugendlichen erfassen sollte.

Diese Gelegenheit nutzten engagierte Leute wie Nathalie Saz in Moskau und Alexander Briantsev in Leningrad, um einem sowjetischen Kinder- und Jugendtheater zum Leben zu verhelfen. Nathalie Saz war dabei wohl eine Ausnahmeerscheinung, weil sie knapp fünfzehnjährig daran ging, gleichaltrige Jugendliche und Kinder von der Straße zu holen und ihn durch das Medium Theater Unterhaltung und Problemlösung zu vermitteln.

Nathalie Saz (2) erschien im Frühjahr 1918 mutig bei der Kindersektion des Moskauer Arbeitersowjets und entwickelte ihre Pläne. Daß man die Fünfzehnjährige gewähren ließ, hatte zwei Gründe: zum einen waren die Verantwortlichen selbst noch unsicher, wo und womit sie bei ihrer Arbeit für die Kinder beginnen sollten, zum anderen war Nathalies Vater, der 1912 gestorben war, der Komponist Ilje Saz, ein in Moskau sehr bekannter Künstler, der eng mit den Versuchen Stanislavskis und Meyerholds auf dem Gebiet der Bühnenmusik verbunden war.

Ständig von Theaterleuten umgeben, war Nathalie Saz in einer Atmosphäre aus Kunst und kreativem Handeln groß geworden, und hier mußte schnell etwas geschehen. In den elf

-
- 1) Melchior Schedler: "Kindertheater: Geschichte, Modelle, Projekte", ed. suhrkamp 520, Frankf. 1972, Seite 127-146
 - 2) Nina Gourfinkel: "Naissance du théâtre pour enfants en U.R.S.S." in T.E.J. 1963/I, Seite 23-29

Stadtbezirken Moskaus lebten etwa 500 000 schulpflichtige Kinder. Sie zu beschäftigen, war umso dringender, da Familienleben und schulische Ordnung sich in den Wirren der Revolution und des Bürgerkrieges zu zersetzen drohten. Die Theatersektion des Sowjets verfügte nicht über Schauspieler oder Erzieher mit Spezialausbildung, sie besaß weder Räumlichkeiten noch ein Repertoire für Kinder, nicht einmal die Organisationsmittel waren vorhanden.

Die bewilligten Mittel waren verschwindend gering, alles mußte improvisiert werden. Nathalie Saz erließ daher einen Aufruf an Schauspieler, Tänzer, Varietékünstler und Clowns, sich bei ihr zu melden. Aus Liebe zur Kunst, aus Gemeinsinn oder auch nur in der Hoffnung auf einige Lebensmittelpunkte kamen zahlreiche Künstler, mit denen dann in den verschiedenen Stadtvierteln Matinéen veranstaltet werden konnten. Jeder Künstler steuerte aus seinem Repertoire das bei, was ihm für Kinder geeignet erschien.

Als der Moskauer Sowjet im Herbst 1919 alle Theater der Stadt aufgefordert hatte, allwöchentlich eine Vorstellung für Kinder einzuplanen (zu dieser Zeit war der Theaterbesuch kostenlos), begann Nathalie Saz mit ihrem Künstlerteam mit einer Differenzierung des Repertoires je nach der Altersstufen der Zuschauer. Dabei widmete sie den jugendlichen Arbeitern besondere Aufmerksamkeit. Die bald 40 über Moskau verstreuten Spielstellen mußten ihnen zumindest teilweise die Schule ersetzen.

Nach einigen mißlungenen Experimenten entwickelte Nathalie Saz feste Vorstellungen und setzte diese trotz ihrer Jugend im Sowjet durch. Sie strebte ein eigenes Theater an, ein festes Haus, in dem sich ihre Truppe und ihr Publikum heimisch fühlen konnten, und sie erhielt dieses Theater. 1936 wurde ihr Theater zum "Théâtre Central d'Enfants de Moscou". Das ist es bis heute geblieben, und es konnte in der Folgezeit einen ungeheueren Aufschwung erleben.

Eine ähnliche Rolle, wie sie Nathalie Saz im Moskau der Nachrevolution spielte, übernahm Alexander Briantsev in der zweitgrößten Stadt der UDSSR, der alten Zarenstadt Leningrad (1). Auch ihm gelang es in mühevoller Kleinarbeit, Künstler und Techniker um sich zu scharen, die fähig waren, wie Pädagogen zu denken, und er konnte Erzieher und Lehrer für seine Ideen begeistern, die imstande waren, wie Künstler zu fühlen, ~~kurzum~~, er fand Männer und Frauen, die zugleich das Theater und die Kinder liebten.

Alexander Briantsev (1883 geboren) wurde 1921 zum Präsidenten einer Kommission ernannt, die in Leningrad ein Kindertheater als staatliche Einrichtung aufbauen sollte. Ein Jahr später wurde er Direktor dieses "Théâtre du Jeune Spectateur" und behielt diese Position dann auf Dauer. Nach dem Muster des Leningrader Stammtheaters richtete er in der Provinz weitere Häuser ein, die den Erfordernissen und dem Geschmack ihres spezifischen Publikums Rechnung tragen sollten.

Durch die Bearbeitung russischer Volksmärchen hatte Briantsev bald ein Repertoire und einen gewissen Inszenierungsstil für die Kleineren gefunden. Stücke für Jugendliche zu finden, war weitaus schwieriger, denn Briantsev war kein Freund didaktischer Propagandastücke, mochte aber auch keine formalistischen Umwege gehen. Seine Inszenierung der "Fourberies de Scapin" zum Beispiel war weitgehend vom Konstruktivismus Meyerholds und den Techniken der Zirkuswelt beeinflusst.

Die Kritik lobte diese Inszenierung, Briantsev selbst aber betrachtete diesen Tribut, den er ausgefallenen Tendenzen zollte, als einen gewaltigen Irrtum, denn, so sagte er, dieses Schauspiel bringe den Kindern nichts, es gefalle nur den Ästhetern. (2)

- 1) Nina Gourfinkel: "Alexandre Briantsev et le T.U.Z." in T.E.J. 1963/II, Seite 91 - 100
- 2) ebenda, Seite 94

Es bedurfte jahrelanger ideologischer Kämpfe und Versuche, ehe Briantsev bestimmte grundsätzliche Prinzipien herausgearbeitet hatte, die sowohl die Formalisten als auch die Dogmatiker zufriedenstellen konnten. Die Formalisten legten überhöhte Bedeutung auf die szenische Darstellung und auf die Anforderungen der Theatertechnik, die Dogmatiker verherrlichten Mitte der dreißiger Jahre Krieg und System in Märchen und Allegorien und beeinflussten so in gefährlicher Weise den Bildungsprozeß der Kinder.

Briantsev bestand auf der Katharsis der Freude am Theater und kämpfte so für ein Gleichgewicht von Lehrplan und Repertoire, von politischer und künstlerischer Bildung des zukünftigen Bürgers. Sein Theaternetz hatte sich unterdessen unaufhörlich erweitert. Schon 1927 gab es zehn "Théâtres du Jeune Spectateur" in der Sowjetunion. Neben dem ersten Leningrader Theater, das den Anforderungen nicht mehr genügte, erstand 1935 eine Filiale, das "Nouveau Théâtre du Jeune Spectateur", in der Zarenstadt.

Im Zenit dieser Entwicklung 1941 gab es insgesamt 70 Kindertheater in der UDSSR. Im selben Jahr erschien erstmals auch eine Zeitung, die dieser Thematik gewidmet war. Während des Krieges mußten auch die Ensembles der Kindertheater zum generellen Kriegsdienst. In Leningrad versah eine Brigade des "Théâtre du Jeune Spectateur" ihren regelmäßigen Dienst an der Front der belagerten Stadt und spielte in einem mit bunten Farben geschmückten Troßfahrzeug mit Namen 'Colombine' dennoch.

Briantsevs Theaterkette war im Krieg merklich geschrumpft. Waren es 1941 noch 70 Bühnen, versammelten sich 1956 zur panunionistischen Konferenz nur noch die Vertreter von 32 Kindertheatern dieser Kette. Inzwischen ist ihre Zahl wieder etwas angewachsen. An der Spitze der Nachkriegsbewegung in der UDSSR standen drei Kindertheater: die "Théâtres du Jeune Spectateur" in Leningrad und in Saratow an der Wolga und das Moskauer Zentraltheater.

Briantsev betrachtete es als seine Aufgabe, den Kindern, die im Krieg so sehr gelitten hatten, Freude und Poesie in einer Stadt zu vermitteln, die in Trümmern lag. Die ersten Produktionen hatten farbigen und fröhlichen Charakter, man konnte eine Rehabilitierung des Wunderbaren miterleben, das so lange verpont war. Briantsev selbst trug wesentlich dazu bei. Er schrieb: "Das Märchen, genauso volkstümlich (unter der Bedingung, daß es künstlerischen Wert besitzt) wie das Literarische, war, ist und wird immer die wahre 'Klassik' für Kinder sein. Mit Hilfe bewegender Bilder erlaubt es, zu allen Kindern eine Sprache zu sprechen, die sie verstehen." (1)

Nach 1940 erlebte das Märchen also eine Renaissance in der sowjetischen Kinderdramaturgie. Autoren wie Samuel Marchak und Eugen Schwartz trugen nicht unerheblich zu dieser neuen Blüte des 'Wunderbaren' bei, das von Rußland aus einen Siegeszug antrat.

Samuel Marchak (1886 - 1964) feierte seine größten Erfolge mit der Bearbeitung russischer Volksmärchen. Viele dieser Stücke gab es in französischen Versionen. Léon Chancerel, von dem noch zu reden sein wird, schrieb nach Marchak - Bearbeitungen "Les douze mois" (2), das am 1. Januar 1961 als Hörspiel auf France III seine Uraufführung erlebte.

Eugen Schwartz (1897 - 1958) debütierte zu einer schwierigen Zeit auf den Bühnen des Kindertheaters. In den dreißiger Jahren mußte er, der sich ganz und gar mit dem Märchen identifizierte, die Auseinandersetzung mit den Kinderpsychologen und Ideologen dieser Epoche bestehen, die an dem Genre des Märchens kein gutes Haar ließen. Es war seine besondere Eigenart, daß er in all seinen Stücken seinem Stil treu blieb, egal ob er nun für Kinder oder für Erwachsene schrieb.

1) Gourfinkel, a.a.O., Seite 98

2) "Les douze mois" ist anläßlich des Todes von Léon Chancerel zusammen mit einem Nachruf in T.E.J. 1965/III, Seite 91-135, im Druck erschienen.

Unter dem Druck offizieller Direktiven versuchte sich Schwartz zwar auch an realistischen Stücken, aber auf Grund seiner Aversionen und seiner permanenten Unlust solchen Themen gegenüber hatte er hier nur mäßigen Erfolg (1). Viele seiner Stücke sind ins Repertoire des französischen Kinder- und Jugendtheaters übernommen worden. So orientieren sich zum Beispiel "Le Trésor" oder "La Reine des Neiges" an der Schwartz - Vorlage.

Die Anfänge zu einem Theater für Kinder waren richtungsweisend, doch der gesamte Ostblock ist heute in seiner Entwicklung stehen geblieben. Kindertheaterfestivals mit Beteiligung der sozialistischen Länder, wie 1972 in Nürnberg, zeigen eine Tendenz des Märchenhaften (2) ganz klar auf. Im Osten ist man bei aller technischen Perfektion in einem kunstvoll verschnörkelten Märchenschema befangen, wie die russischen Vorkämpfer es wohl nicht wollten.

Die Diskussion um das Märchen ist auch in den westeuropäischen Ländern wieder aufgenommen worden. Nur scheint diesmal die Waage zu Gunsten progressiver Theaterleute und Kinderpsychologen gesenkt zu haben. Es ist vorstellbar, wie sich der Impuls, der vor 50 Jahren von Rußland auf Westeuropa übersprang, erstmals umkehrt und das russische Kindertheater von den neuen Ideen und der Umgruppierung der Kindertheatermacher im Westen inspiriert werden könnte.

Die wenigen Vorkriegsinitiativen und die Nachkriegsentwicklung des französischen Kinder- und Jugendtheaters jedenfalls vollzogen sich anfänglich mit dem neidischen Blick nach Rußland. Die Ideen von Nathalie Saz und Alexander Briantsev, die Stücke von Marchak und Schwartz waren Ausgangspunkt und Anstoß, auch in Frankreich ein Theater für Kinder und Jugendliche zu schaffen.

1) Germain, a.a.O., Seite 24

2) vgl. Ilse Rodenberg: "Das Kinder- und Jugendtheater in der Deutschen Demokratischen Republik", Berlin 1965

DIE PIONIERE DES KINDER- UND JUGENDTHEATERS IN FRANKREICH

Ein konkreter Nachvollzug der stürmischen russischen Entwicklung war in Frankreich undenkbar. Die Gegebenheiten und Voraussetzungen waren ganz anders geartet. Es gab keine Arbeitersowjets, die ein kulturpolitisches Programm propagierten, und es gab keine straff organisierte Lenkung eines Theaternetzes, wie Briantsev es organisiert hatte.

Frankreichs demokratische Staatsform beinhaltete keine Förderung oder Koordination der Bestrebungen, ein Kindertheater aufzubauen. Dabei gab es, wie in der UdSSR mit Mathalie Saz und Alexander Briantsev, auch in Frankreich mit Léon Chancerel oder Marie Lahy - Hollebecque ähnlich engagierte Pioniere des Kinder- und Jugendtheaters.(1) Der Staat verließ sich auf vereinzelte Privatinitiativen und ließ sie kopfschüttelnd gewähren. Erst nach 1965 waren erste Versuche staatlicher Koordination und Subventionierung festzustellen. Vorher kämpften die Pioniere dieses Theaters mit dem Rücken zur Wand.

Einer der ersten, der die russische Entwicklung mit Interesse verfolgte und sie auf französische Verhältnisse umzusetzen versuchte, war Léon Chancerel (2), der oft als Vater des französischen Kindertheaters bezeichnet wird. Er zog zwischen 1929 und 1940 mit einer Wanderbühne und einer bunten Mischung verschiedenster Akteure durch ganz Frankreich. Einem Zirkus gleich, traten die legendären "Comédiens Routiers" Chancerels auf allen Marktplätzen und in zahlreichen Schulhöfen auf und fanden besonders in den Kindern ein dankbares Publikum.

Chancerel nutzte den Einfallsreichtum und die Techniken der Commedia dell' Arte (3), wie sie aus der Blütezeit des Schultheaters im 17. und 18. Jahrhundert überkommen waren.

1) Germain, a.a.O., Seite 29 - 31

2) vgl. P. A. Touchard: "Léon Chancerel et le théâtre pour la jeunesse" in "Revue de la Société d'Histoire du Théâtre", No. 2, 1968

3) Germain, a.a.O., Seite 30

Sein Repertoire bestand aus selbst verfaßten poetischen Komödien und Burlesken, die auf ein Kinderpublikum zwischen sechs und vierzehn Jahren zugeschnitten waren. Meist verwendete er klassische Vorlagen und versuchte, bei seiner Bearbeitung die kindliche Vorstellungskraft und den Erwartungshorizont zu berücksichtigen. So entstanden "Lududu, Empereur de la Lune", "Une aventure de Babar", "Le papillon chinois" oder "L'enlèvement de Mirabelle", Stücke, die noch heute auf den Spielplänen der konservativen Kinderbühnen zu finden sind.

Seine Vorliebe für William Shakespeare ließ ihn nach der Vorlage des "Sturms" "Piphagne" schreiben, und das Stück "La couronne du diable" basierte auf "König Lear". Die Schwäche derartiger Klassiker-Bearbeitungen lag in der großen Gefahr, Kinder und Jugendliche mit langatmigen klassischen Passagen zu konfrontieren und zu überfordern. Léon Chancerel erlag dieser akuten Gefahr zu einem gewissen Grad.

Sein ihm eigenes Repertoire der "Comédiens Routiers" übernahm er mit ins "Théâtre de l'oncle Sébastien" (1), das er 1933 gründen konnte. Der endgültige Durchbruch war ihm nicht beschieden, denn der Ausbruch des zweiten Weltkrieges bedeutete das Ende für Chancerels Theater. Erst 1944 versuchte Maurice Jacquemont mit der Compagnie Grenier-Hussenot, die sich zu einem großen Teil aus ehemaligen Mitgliedern der "Comédiens Routiers" rekrutierte, die Arbeitsweise und die Prinzipien des "Théâtre de l'oncle Sébastien" wieder aufzunehmen.

Dieses erste Bemühen nach dem Kriege war aber erfolglos. Ein weiterer Versuch von Maurice Jacquemont, zusammen mit Jean Dasté in der "Comédie des enfants" Chancerels Ideen wieder aufleben zu lassen, war dagegen von Erfolg gekrönt. Denn 1952 vertraute Léon Chancerel dieser Bühne die Inszenierung seines Stückes "Ile du Trésor" an, einer Stevenson-Bearbeitung mit einem Zielpublikum über 12 Jahren (2).

1) Chavanon, a.a.O., Seite 11

2) Germain, a.a.O., Seite 30

Von all den Bühnen, die in der Pionierzeit beispielhafte Arbeit leisteten, konnten sich lediglich das Lyoner Theater "Le Fœufadet" und eben diese "Comédie des enfants" unter der Leitung von Jean Dasté bis heute halten und behaupten. Dasté konnte in der Spielzeit 1971/72 mit "L'oeuf du Dinosauré" noch einmal einen großen Erfolg verzeichnen. Alle anderen Bühnen und Pioniere der Gründerzeit sind längst verschwunden oder von jungen, ehrgeizigen Animatoren und Regisseuren überholt worden.

Léon Chancerel selbst unternahm zwar wiederholt Versuche, eine eigene Truppe um sich zu sammeln und die Leitung eines neuen Kindertheaters zu übernehmen, aber diese Versuche scheiterten immer wieder daran, daß Chancerel nie die Mittel aufreiben konnte, die für einen erfolgsversprechenden Start zwangsläufig nötig gewesen wären.

Als Autor dagegen machte er weiterhin auf sich aufmerksam (1). Er schrieb sowohl eigene Stücke als auch Bearbeitungen in großer Anzahl. 1957 gründete er eine "Association (des Amis) du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse" (2) auf nationaler Ebene und bis zu seinem Tod 1965 sah er seine Aufgabe darin, die Bemühungen des französischen Kinder- und Jugendtheaters zu koordinieren und auf diese Art und Weise eine Antwort auf die notwendigen Kriterien künstlerischer Qualität und pädagogischer Sorgfaltspflicht zu geben.

Ähnliche Schwierigkeiten wie die, denen sich Léon Chancerel gegenüber sah, hemmten auch den Tatendrang von Marie Tahy - Hollebecque. Für sie bedeutete Kindertheater ein Mittel ganz massiver Offenbarung, "qui doit périodiquement donner aux enfants de 10 à 15 ans (l'âge intense) un choc intellectuel, moral et verbal et faire faire un bond à leur esprit, d'un coup." (3) Schon zwischen 1914 und 1918 wurde ihr Name ein Begriff. Sie organisierte Matinées für Kinder, in denen das Medium Theater verständlich und durchschaubar gemacht werden sollte.

1) Chavanon, a.a.O., Seite 12

2) vgl. Kap. II/2: Organisationen und Vereinigungen

3) Germain, a.a.O., Seite 31

Ihr großer Traum ging in Erfüllung, als sie 1936 im "Théâtre Sarah Bernhardt" mit den dort fest engagierten Kräften drei Andersen-Märchen inszenieren durfte, die sie selbst bearbeitet hatte. Ihre Vorstellung vom Theater als Massenkunst gipfelte in der Forderung, vor einem Publikum von mindestens 1000 Personen (Erwachsenen und Kindern) zu spielen. Um das verwirklichen zu können, plante sie, Paris in Bezirke aufzuteilen, die dann geschlossen ihren Aufführungen im "Théâtre Sarah Bernhardt" beiwohnen sollten.

Wir begegnen Marie Lamy - Hollebecque auch in Folies-Belleville. Dort bearbeitete sie nach Romain Rolland "Les Mésaventures de Jean-Paul Choppart" und "L'enfance de Jean-Christophe" für Kinder. So sehr ihr Monumentalismus in Bezug auf das Kindertheater heute auch im krassen Gegensatz zu den modernen Erkenntnissen von der Zielarbeit in kleinen Gruppen stehen mag, Marie Lamy - Hollebecque durfte sich das Verdienst zurechnen, als erste einen sozialen Kontext berücksichtigt zu haben. Sie war immer bemüht um "l'étouffement des aspirations de l'enfant par sa famille et le cadre social, étouffement auquel le théâtre apporte un des remèdes les plus efficaces". (1)

In die Reihe pionierhafter Versuche gehört auch das 1936 gegründete "théâtre Scaramouche". Hier versuchten Charles Vildrac und Henriette Pascar ein ähnliches Konzept zu verwirklichen, wie es Léon Chancerel mit seinem "Théâtre de l'oncle Sébastien" vorgeschwebt hatte. Sie legten Wert auf den direkten Zusammenhang von Schule und Theater und forderten deshalb bereits, das Kindertheater ins Schulleben zu integrieren, da es nur so existenzfähig sein könne und eine wirksame Rolle spielen könne (2). Auch sie hatten in erster Linie mit Bearbeitungen Erfolg, mit "Les Enfantines" nach Moussorgsky und mit "L'Ours et le Pacha" nach Scribe. Übermächtige finanzielle Schwierigkeiten stoppten auch diese Aktivitäten, ehe sie richtig begonnen hatten.

1) Germain, a.a.O., Seite 31

2) Chavanon, a.a.O., Seite 11

Eine Anzahl weiterer Pioniere bemühte sich ebenfalls, eine Formel für ein funktions- und überlebensfähiges Kindertheater zu finden. Die folgende Zusammenstellung versucht, sie alle zu nennen, einen Anspruch auf Vollständigkeit kann sie freilich nicht erheben, denn in den Kriegsjahren blieben viele der oft nur kurzlebigen Bestrebungen verborgen. Als illegal abgestempelt, mußten sie sehr vorsichtig zu Werke gehen und jede Publikation ihrer Arbeit scheuen. Die wenigen Bühnen, die während der Kriegstage offiziell Kinder- und Jugendstücke anbieten durften, sind vermerkt, auch wenn die Aufführungen oft den Charakter nationaler Erbauung trugen.

- 1933 Le théâtre de l'Oncle Sébastien (Léon Chancerel)
 1936 Marie Lahy-Hollebecque im théâtre Sarah Bernhardt
 1936 Le théâtre Scaramouche (Charles Vildrac und Henriette Pascal)
 Le théâtre du Petit Jacques (Jean Dalten)
 Théâtre Patapon (Roger Bocquier)
 Théâtre Bonjour (Louis Simon)
 Théâtre de l'Oiseau sur la Branche (Jean Sermaize)
 Théâtre de la petite Ourse (Geneviève et Jean-Marie Serrault)
 1941 Le Farfadet (Reine Bruppacher in Lyon)
 (1960 Claude Chalaguier, 1970 Theaterkollektiv)
 1944 La Comédie des Enfants (Maurice Jacquemont und Jean Dasté)
 (1971 als Comédie de Saint-Etienne von Jean Dasté wieder aufgenommen) (1)

Die Funktionen und Methoden der "Comédie des Enfants" hat dann in den siebziger Jahren Jean Dastés Tochter Catherine mit ihrem "théâtre de la Pomme Verte" in Sartrouville übernommen. Von ihr wird noch zu reden sein. Es bleibt festzustellen, daß das Theater für Kinder und Jugendliche zwischen 1933 und dem Ausbruch des zweiten Weltkrieges einen

ersten Höhepunkt erreichte. Es entstanden nicht nur Spielstätten, sondern es formierten sich auch erste Bestrebungen, das Kinder- und Jugendtheater auf eine breitere nationale Basis zu stellen und theoretische Normen zu finden (1), die den Notwendigkeiten moderner Pädagogik und Psychologie gerecht zu werden versuchten.

So gründete sich 1937 ein Komitee, in dem auf der einen Seite Theaterleute wie Gaston Baty, Charles Vildrac, Léopold Chauveau und Louis Jouvet vertreten waren und auf der anderen Seite Schuldirektoren, Lehrer und Bibliothekare mitwirkten. Ihr gemeinsames Ziel war die Errichtung eines "centre dramatique pour la Jeunesse". Anlässlich der Weltausstellung in Paris wurde dieses Zentrum in Betrieb genommen und funktionierte dann auch bis 1940. Es wurde nach dem gleichnamigen Boulevard nahe der Porte d'Italie in Paris, an dem es gelegen war, "Centre Kellermann" genannt. Die Leitung wurde Léon Chancerel anvertraut.

In dem riesigen Rundbau waren neben den Aktionsräumen eine Jugendherberge und eine gemütliche Clubbibliothek untergebracht, die die Idealvorstellung einer 'heure jeunesse' (2) vermitteln sollte. Zudem war am Boulevard Kellermann ein transportables Freilichttheater deponiert, das Léon Chancerel trefflich "Le théâtre des quatre vents" nannte. Wesentlicher Punkt für die zukünftigen Aktivitäten dieses "Centre dramatique" waren die Pläne, das Empfangsgebäude der Weltausstellung nach deren Beendigung in ein Theater mit 500 Plätzen umzugestalten. Doch der Krieg ließ dieses Projekt nicht mehr Wirklichkeit werden.

Während der deutschen Besatzung wurde das Gebäude, das der Stadt Paris gehörte, beschlagnahmt, und auch nach dem Krieg gelang es nicht, dieses Zentrum seinen geistigen Vätern zurückzugeben. Es verfiel und wurde schließlich abge-

1) vgl. J. Aveline: "Et le théâtre pour enfants", in "Union des Artistes", No. 20, Januar 1968

2) Chavanon, a.a.O., Seite 12

rissen. Die große Chance war vertan. Der Boulevard Kellermann aber blieb dank der beispielhaften Initiative Léon Chancerels weiterhin als Mittelpunkt des französischen Kinder- und Jugendtheaters ein Begriff. In einem alten Backsteinhaus richtete Chancerel dort eine Bibliothek ein, die als erste und einzige in Frankreich spezielles Material über das Theater für Kinder zusammengetragen hat.

In Frankreich konnten die wenigsten Initiativen nach dem Kriege fortgesetzt werden, eine Erneuerung wie in der UdSSR war nicht möglich. Zunächst galt die Suche nach dem Wiederaufbau einem neuen Demokratieverständnis und der Festigung der Nation. Erst dann konnte in Frankreich das Kinder- und Jugendtheater neu definiert werden und so die Basis für neue, verstärkte Bemühungen geschaffen werden.

Die Situation des Kinder- und Jugendtheaters in der ganzen Welt nach dem Kriege läßt sich schlecht umreißen. Noch immer besteht überall die gewisse Relation zwischen dem Wohlergehen eines Staates und seinem sozialen und kulturellen Engagement. Liegt die Wirtschaft danieder, brauchen sich auch die gesellschaftlichen Randgruppen, zu denen die Kinder ja zu zählen sind, keine großen Hoffnungen mehr zu machen, in der Etatplanung berücksichtigt zu werden (1).

Das Kindertheater liefert hierfür Beweise in Hülle und Fülle. Wenn bei städtisch subventionierten Theatern in Folge der allgemeinen Finanzknappheit der Etat beschnitten werden muß, merken das nicht etwa die Besucherringe der Erwachsenen. Gespart wird an denen, die man wehrlos glaubt, und gestrichen werden die Projekte (Schulversuche usw.), die dem Kinder- und Jugendtheater mit neuen Impulsen vorwärts helfen könnten (2). Frankreich, aber auch Deutschland, machen hier keine Ausnahme.

1) vgl. Schedler, a.a.O., Seite 7 - 19

2) vgl. R. Boquié: Interview de Jacques Chesnais: "Que pensez-vous du Théâtre pour Enfants en France?" in "Camaraderie", Mai 1955

DIE ENTWICKLUNG NACH 1945

Wirtschaftliche und politische Faktoren spielen eine große Rolle, wenn man die Entwicklung des Kinder- und Jugendtheaters nach 1945 differenzieren will. In keineswegs allen Ländern hatte man die grundsätzliche Notwendigkeit eines kinderspezifischen Theaters erkannt. In der UdSSR (1) ging dieser Schritt Hand in Hand mit dem Umsturz der traditionellen Gesellschaftsformen, war gewissermaßen Folgeerscheinung einer politischen Veränderung. Im gesamten Ostblock wurde das Kindertheater vom Kollektiv gewünscht und wird nun auch vom Kollektiv in seiner Gesamtheit getragen.

Eine völlig andere Voraussetzung fand sich dagegen in den westeuropäischen Staaten und den USA (2). Der gesellschaftspolitische Anstoß fehlte. Auch in Frankreich begriff man die Notwendigkeit eines speziellen Theaters für Kinder und Jugendliche nur schrittweise, nämlich immer dann, wenn das Kind mit seinen Bedürfnissen und Interessen bei Pädagogen, Psychologen und Eltern gerade in Mode war, wenn ein weiteres Stück kindlicher Psyche und Daseinsberechtigung begriffen war.

Das Streben nach Erfolg ist in Westeuropa nicht minder vorhanden als in den sozialistischen Ländern, aber die Bedingungen sind ungleich schwieriger. Vielleicht ist das Verdienst der französischen Kindertheatermacher gerade deshalb umso höher einzuschätzen. Allein die Finanzierungsfrage verdeutlicht den Unterschied. Im Ostblock haben die Theaterdirektoren kein materielles Problem. Der Staat gesteht ein Budget zu, das eine Deckung aller auftretenden Kosten zulässt und darüber hinaus noch Versuche und Forschungsprojekte

-
- 1) vgl. N. Litvinovitch: "Les théâtres pour enfants" in "Études soviétiques", No. 191, Februar 1964
 - 2) vgl. Geraldine Siks: "A view of current european theatres for children and a look ahead in the USA" in "Educational Theatre Journal" Band XIX, No. 2, Mai 1967

ermöglicht (1). Hier ist das Kindertheater eine echte kollektiv - nationale Einrichtung.

In den westeuropäischen Staaten fehlt die staatliche Regie durchwegs. Die Bühnen können nur dann mit mehr oder minder unbedeutenden Subventionen rechnen, wenn ihre Regierung das Theater als Kunstform innerhalb der Jugend- und Bildungspolitik für förderungswürdig erachtet. In der Regel aber kämpfen die Kindertheatermacher mit dem Rücken zur Wand um ihre Existenz und verlieren so wertvolle Zeit, die besser auf Experimente und Modellversuche verwendet wäre.

Eine weitere Differenzierung erfolgt durch die Ausbildung von Regisseuren, Bühnenbildnern oder Schauspielern mit spezifischer Blickrichtung auf das Kinder- und Jugendtheater. Im Ostblock (2) erfahren qualifizierte Leute auf diesem Sektor vorbildliche Schulungen, während in den anderen Ländern fast jede Möglichkeit fehlt, sich hier zu spezialisieren und mit einer offiziellen Ausbildung in die Kindertheaterarbeit einzusteigen. So bildet sich jeder Einzelne im Self-Made-Verfahren und in einem meist amateurhaften Bewusstsein.

In Frankreich drängte nach Kriegsende der Wiederaufbau auf allen Sektoren der Gesellschaft den Gedanken an ein Theater für Kinder lange Zeit in den Hintergrund. Wieder waren es nur vereinzelte Privatinitiativen, die den Kindertheatergedanken am Leben erhielten. Erst in den späten sechziger Jahren setzte eine neuerliche Bewegung der Emanzipation des Kindes ein, und von diesem Boom profitierten auch die Bühnen, die sich dem Kindertheater verschrieben hatten.

Eine chronologisch geordnete Zusammenstellung der Theater verdeutlicht diese zäh und langsam voranschreitende

- 1) vgl. A. Vitez: "Le théâtre en U.R.S.S. et dans les démocraties populaires" in G. Dumur: "Histoire des spectacles", Paris, Ed. Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, 1965
- 2) vgl. Drahomira Ceporanova: "Le théâtre professionnel pour enfants en Tchécoslovaquie" in "Recherches Théâtrales" Band II, No. 2, 1963

Entwicklung nach dem Kriege:

- 1948 Le théâtre de la Clairière (CEMEA und Miguel Demuynck in Paris)
- 1953 Les Tréteaux de Saint-Etienne (René Lesage)
(1959 von Jean-Marie Lancelot und Graeme Allwright
übernommen, später dann von Catherine Dasté -
Allwright)
- 1954 Le jeune Théâtre populaire (Henri Degoutin)
(läßt sich 1964 als Profibühne in Nancy nieder
und wird 1968 die Comédie de Lorraine mit Sitz
in Frouard)
- 1960 Le Théâtre des Jeunes Années (T.J.A.) (CEMEA Lyon
und Maurice Yendt)
(wird 1968 Profitheater und zieht ins Théâtre du
Huitième von Lyon)
Le théâtre Fifi le Lutin (Raoul Carrat in
Aucamville)
- 1963 Le théâtre du Kaléidoscope (Jacques Bocques/Paris)
- 1964 Le groupe 64 (Gilles Chavassieux in Villeurbanne)
Le Franc Théâtre (José Valverde in Paris)
(1968 von René Bourdet übernommen und 1970 unter
der Leitung von Raymond Gerbal nach Villejuif
verlegt) (1)

Zwischen 1964 und 1968 lassen sich einige weitere Bühnen nachweisen, die nicht unbedingt im Blickpunkt der Öffentlichkeit standen und in sehr unregelmäßigen Abständen Stücke für Kinder produzierten. Nach 1968 sind diese Theater in keiner offiziellen Aufstellung mehr erwähnt. Die in der folgenden Liste genannten Pariser Bühnen haben ihre Tätigkeit zu diesem Zeitpunkt wieder eingestellt. Da die Fachleute aber beispielsweise vom "théâtre des deux Tours" (2) in La Rochelle begeistert waren, verdienen diese Bühnen hier durchaus eine Berücksichtigung. Andere dieser Theater

1) Chavanon, a.a.O., Liste Seite 13/14

2) vgl. "Les Tréteaux des deux Tours, La Rochelle" in T.E.J. 1966/II

haben auch nur den Namen geändert oder sind in neuen größeren und finanzkräftigeren Bühnen aufgegangen:

Le théâtre du Tertre (Paris)

Le théâtre des deux Tours (Francis Cherreau/La Rochelle)

Le théâtre populaire Jurassien (A. Bernichon in Lons-le-Saulnier)

Le théâtre du petit Jacques (eine Wiederaufnahme durch Antoine Baryel in Paris)

La Compagnie Ahouva Lion (Paris)

La Compagnie Aslanan Colomb (Paris) (1)

Erst seit 1968 sind die Informationen leichter zusammenzutragen. Denn seit diesem Jahr versendet die ATEJ in jeder Spielzeit ein Programm an ihre Mitglieder, in dem alle ihr gemeldeten und ihr angeschlossenen Kindertheater und deren jeweiliges Repertoire zusammengestellt sind. Eine eklatante Unregelmäßigkeit - manche Ensembles setzen jahrelang aus - und eine steigende Anzahl von Neugründungen und neuen Kindertheaterversuchen sind zu beobachten.

Bei der Vielzahl der Bühnen nach 1970 (bis zur Spielzeit 1975/76 lassen sich immerhin 247 Kindertheater nachweisen) erscheint eine qualitative Auswahl erforderlich. Die vollständige alphabetische Aufstellung der Kinderbühnen Frankreichs läßt sich dem Anhang entnehmen. Die Auswahlkriterien für die Bühnen, die hier in der chronologischen Zusammenstellung berücksichtigt sind, sind in erster Linie die Urteile der Presse und der Fachleute, aber auch die staatlichen Subventionierungslisten. Die anderen, nicht hier genannten Theater erfüllen die Qualitätskriterien nicht. Sie verstehen es zwar, Kindern Spaß zu vermitteln, auch in Tourneen durch Schulen in der Provinz, werden dem Bildungsauftrag des Kinder- und Jugendtheaters aber keineswegs gerecht.

1) Chavanon, a.a.O., Liste Seite 14/15

Saison 1968/69:

Théâtre des Ouvrages contemporains (Ch. Dente in
Vincennes)

Centre culturel de Champigny (Jean Pagueux)

(wird 1970 zum Théâtre de Papier - Champigny)

Maison de la Culture du Havre: unité d'enfants

(Jean-Claude Sergent/Le Havre, heißt ab 1971

Théâtre de la Salamandre, Leitung Bruno Castan)

Comédie de Caen: section jeunes spectateurs

(Yves Graffey)

Saison 1969/70:

Groupe théâtral Persona (Marc Dorn in Levallois)

Théâtre d'Ombres de Paris (Maria Krishna)

(heißt auch Compagnie de l'Athanor)

Atelier Zéro (Rafael Gozallo in Paris)

Théâtre Gérard Philippe (Jose Valdevergne, Sarah Denes)

(wird 1971 Compagnie Bazillier: théâtre d'animation
pour jeunes

im März 1970 Abspaltung von La Pomme Verte, Catherine
Dasté in Sartrouville) (1)

Saison 1970/71:

Compagnie Anne Degay (Paris)

Les Comédiens libres de Paris (Jean Alvarez, Chetov)

Théâtre d'animation culturelle (Fontenay sous Bois)

(unter der Leitung von René Bourdet vorher in
Villejuif)

Réalisations théâtrales Roger Colas (Levallois)

La Troupe de Pierrot (Richard Caron in Maison de la
Culture Neuilly)

(wird 1971 Le Chocolat théâtre)

Comédie de La Rochelle et du Centre Ouest

(Marie Claire Valère in La Rochelle)

Avant-Quart (Jean-Pierre Cathala in Aubervilliers)

1) C. Dasté hatte vor Gründung des "Pomme Verte" gemeinsam
mit dem "théâtre du Soleil" (Ariane Mnouchkine) und dem
"théâtre de la Commune" (Gabriel Garran) produziert

Comédie de Montpellier (André Crocq in Montpellier)
 Théâtre de l'Ile de France (Jacques Sartou in
 Ivry sur Seine)

Théâtre de l'Ouest Parisien

Saison 1971/72:

Compagnie de l'Absidiole (Jacques Bocquet/Paris) (1)
 Théâtre d'Animation comique (Madame Bolloot/Paris)
 Tréteau-Jeunesse 93 (J.J. Robain)

(Sektion des théâtre de la Commune/Aubervilliers)

Compagnie Jean et Colette Roche (Drancy)

Centre d'Art et d'Essai du Spectacle pour enfants
 (Yves Vedrenne in Malakoff)

La Vieille Grille (Paris)

Théâtre de Choisy-le-Roi (Dominique Serreau)

Théâtre des Pays de Loire (Jean Guichard/Angers)

Théâtre de Bourgogne (Beaune)

Comédie des Alpes (Maison de la Culture in Grenoble
 René Lesage)

Comédie de l'Ouest (Georges Goubert und Guy Parigot
 in Rennes)

Grenier de Toulouse (Centre dramatique du Sud-Ouest
 Maurice Sarrazin)

Spectacles de la Vallée du Rhône (Alain Rais/Valence)
 (2)

Saison 1972/73:

Théâtre du Jardin (Olivier Hussenot und Richard Ca-
 ron in Paris)

Compagnie Lucien Morisse (Paris)

Compagnie Sganarelle (Jean-Pierre Fonteur/Paris)

Théâtre du Balluchon (Allain Mollot in Clamart)

Théâtre de l'Olivier (Jean-Claude Scant/Aix en Pro-
 vence)

-
- 1) Jacques Bocquet ist auch Leiter des "Théâtre du Kaléidoscope"
 - 2) Zusammenstellung bis Saison 1971/72 nach Chavanon, a.a.O., Seite 15 - 17

Bruno de la Salle (Chartres)
 Théâtre du Tournemire (Alain Bauguil in Lyon)
 Théâtre National de Strasbourg (Hubert Gignoux)

Saison 73/74:

Les Pantins de Paris (Théo Jehanne)
 Association "Valeurs Humaines" (René Ouze/Paris)
 Centre d'action culturelle (Gennevilliers)
 Théâtre la Chamaille (Kollektiv, Nantes/Le Pallet,
 Centre Théâtral de Limousin (Jean-Pierre Daruy in
 Limoges)
 Petit Théâtre de Poche (Jeanine Berdin in Lyon)
 Tréteaux Luminus (Francois-Xavier Vassard in Mont
 Saint Aignan)

Saison 74/75:

Compagnie des Quatre Chemins (Catherine de Seynes in
 Paris)
 Le Théâtracide (Jean-Marie Binoche in Paris)
 Compagnie de l'Haridelle (Gérard Bissacane in Alfort-
 ville)
 Le Théâtre sans Nom (Kollektiv/ Ivry-sur-Seine)
 Théâtre en Miettes (Jean-Claude Paresy, Bordeaux)
 Compagnie Le Carrerarie (Maurice Merle und Christian
 Rollet in Grand-Croix)
 Groupe d'animation du Gastelet (M. Blexton, Perpignan)

Saison 75/76:

Compagnie Dany Tayarda (Jean-Louis Sarrnou, Paris)
 Compagnie de l'Escargot (Heinz Schwarzinger/Paris)
 Ensemble Théâtral Bateleurs 2000 (Gerard Maro/Paris)
 Compagnie de l'Araignée (Barbara Hoffmann, Courbevoie)
 L'oeuf à la coque (Elia Perreau und Emilie Delignat
 in Pantin)
 Théâtre Populaire Occitan (Jean Durozier/Auch)
 Atelier Lyrique du Rhin (Pierre Barrat/Colmar)
 Théâtre La Fontaine (René Pillot in Lille)

Diese Zusammenstellung konnte nur durch die Koordination verschiedener Veröffentlichungen erfolgen. Die seit 1968 herausgegebenen ATEJ - Programmhefte "Théâtre en France" und die Listen der staatlich geförderten Bühnen, die das zuständige Ministerium 1968, 1970, 1972 und 1974 herausgab, ermöglichten diese Auswahl ebenso wie die privaten Aufzeichnungen verschiedener Ensembles, wie sie in der Bibliothek Léon Chancerel, in der Académie de Paris oder im Centre culturel d'Ivry gesammelt sind (1). Für die Jahre vor 1971 halfen auch drei Veröffentlichungen von Colette Cosnier (2) weiter.

Alle genannten Bühnen liegen innerhalb der französischen Staatsgrenzen. Der Vollständigkeit halber seien aber auch die Theater im weiteren französischen Sprachraum erwähnt, wie die "Compagnie des 4 Jéudis" in Genf oder belgische Bühnen, die neben flämischen Stücken auch in französischer Sprache vor den Kindern spielen.

In der Liste sind auch Bühnen berücksichtigt, die Theater für Kinder als Nebensektion des Erwachsenentheaters betreiben. Ein oftmals zu großes Ensemble wird auf diese Weise rentabel beschäftigt. Diese Entwicklung läßt sich in den letzten Jahren in zunehmendem Maße beobachten. Das Beispiel der Compagnie Bazilier beweist, daß aus einer derartigen Nebensektion, für die das Kinderpublikum nur eine Alibifunktion hat, durchaus ein selbstständiges Kinder- und Jugendtheater unter eigener Leitung und mit eigenen Schauspielern und Arrangements entstehen kann.

Es wurden nur Theater ausgewählt, die den Aufgaben und Funktionen des Kinder- und Jugendtheaters gerecht werden. Um diese Auswahlkriterien zu verdeutlichen, muß dieser eigenständige Theaterzweig erst einmal definiert werden.

- 1) vgl. "Les bibliothèques françaises de Théâtre" in "Recherches théâtrales" Band I, No.2, Juni 1958
- 2) "Théâtre pour enfants" in "L'Education" No.52, Jan.1970
 "Théâtre pour la jeunesse" in "L'Education" No.118, November 1971
 "La saison 69/70 du théâtre pour enfants" in "Europe", Juli 1970

2. Aspekte für eine Begriffsbestimmung

Der Begriff Kinder- und Jugendtheater läßt, da er kein in enge Grenzen gefaßtes künstlerisches Genre bezeichnen kann, eine Vielzahl verschiedener Auslegungen zu. Das ist auch der Grund, warum dieser Begriff so oft vollkommen mißverstanden wird. Die Kindertheatermacher legen ihren persönlichen Erfahrungen zufolge eigene Richtlinien für ihre Aktivitäten fest und lassen sich da nicht dreinreden. Deshalb wird der Begriff von Bühne zu Bühne, von Region zu Region oft gänzlich verschieden ausgelegt. Die Theaterwissenschaftler und Theoretiker urteilen vom grünen Tisch aus, was und wie Kinder- und Jugendtheater zu sein habe (1). Sie setzen Kriterien fest und stellen Forderungen auf, ohne mit der Realität der vorgegebenen Situation vertraut zu sein.

Dem Laien fällt es da noch viel schwerer, die Komplexität des Begriffes zu erfassen. Die Kompetenzstreitigkeiten der Fachleute sind ihm unverständlich, und so ist er nicht in der Lage zu differenzieren: Er ordnet sowohl Aufführungen von Kindern für Kinder oder für Erwachsene nach dem Muster des mittelalterlichen Schultheaters unter der Rubrik Kinder- und Jugendtheater ein als auch die Inszenierungen, die von Erwachsenen gemacht werden und für ein Publikum aus Kindern und Jugendlichen bestimmt sind.

Martine Germain hat ihrer Arbeit eine Umfrage zu Grunde gelegt, die aufzeigt, wie sehr man hinsichtlich einer Begriffsbestimmung noch verunsichert ist und wie dringend der Begriff Kinder- und Jugendtheater einer einheitlichen und endgültigen Definition bedarf (2). Die Frage "Was ist Kindertheater?" wurde sowohl dem Durchschnittsbürger auf der Straße als auch namhaften Pädagogen, Politikern und

1) "Le théâtre pour enfants" in der Reihe "Enfance", Sondernummer 1973, Seite 6 folgende

2) Germain, a.a.O., Seite 2

Theaterkenten gestellt. In den Antworten wurde der Zirkus dem Theater für Kinder zugeordnet, oder es wurde mit der Figur des Zirkus und dem Marionettentheater definiert und als wesentliche Bestandteile der Kinderkultur der Comtemporaine de Seine oder der jüngsten Werksammlungen betrachtet. Das zeigt die Hilfslosigkeit im Umgang mit diesem Begriff in aller Deutlichkeit auf.

DAS THEATER

Der Fernstudium Theater als Bestandteil des Begriffes Kinder- und Jugendtheater läßt sich im breiteren Hinsicht interpretieren, je nachdem, ob er die Ausdrucksformen, die räumlichen und strukturellen Zusammenhänge oder den Inhalt, beziehungsweise berufswidrigen Vorfälle der spielenden Gruppen bezeichnet.

In den Bibliotheken wie der Bibliothèque Nationale, der Bibliothèque de l'Arsenal oder der Bibliothèque Leon Chancereau laufen unter der Rubrik Kinder- und Jugendtheater zwei Kategorien nebeneinander. Die eine mit diesem Theaterbegriff im allgemeinen, die andere verzeichnet das "théâtre d'animation" (1) als Oberbegriff für das Marionettentheater für Kasperltheater, Schattenspiele usw..

Die Tatsache, daß sowohl das Ministère de l'Education Nationale als auch die ATEJ die Marionettenbühnen ins Kinder- und Jugendtheater integrieren (2), ist Beweis dafür, daß der Stellenwert der dramatischen Ausdrucksform den des Theaters überlagert (3). Die Aktivitäten der Schattenspieler, der Automaten, des Zirkus und sogar der audiovisuellen Montage werden als szenische Hilfsmittel im Kinder- und Jugendtheater akzeptiert, selbst wenn hierdurch eine

1) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 7

2) vgl. T.E.J. 1963 I, Seite 58 folgende

3) R. Monod: "Le théâtre pour les jeunes spectateurs, la démocratie et la recherche" in AFAC-Informations, No. 52, Oktober 1973, Seite 25

Form entsteht, die sich bereits in unmittelbarer Nähe des Kabarett befand. Als Beispiele hierfür mögen "Mix, Max, Mux" von E. de la Salle oder auch "Poésie en liberté" vom théâtre d'Animation Culturelle dienen.

Auch eine Verbindung dieser unterschiedlichen Ausdrucksmittel und ihr Zusammenwirken bei einzelnen Inszenierungen ist längst möglich geworden. Schauspieler und Marionettenkünstler arbeiten beispielsweise gemeinsam in Stücken wie "20 000 lieues sous les mers" (Compagnie Bazilier), "Le petit Prince" (Compagnie Lucien Morisse), "Jeu d'Enfants" (Atelier du Théâtre de Nice) oder "Alphabète" (Théâtre du Kaléidoscope) (1).

Einer Verknüpfung von Schauspiel und audiovisueller Montage entspringt "Le Rossignol et l'Oiseau mécanique" (Théâtre des Jeunes Années) (2). Gelegentlich beeinflussen selbst die Stilmittel des Zirkusses eine Aufführung derart, daß wie bei "10 000 soleils pour 2 clowns" (Théâtre du Chapiteau de Bordeaux) eine Clownnummer entsteht.

Diese Vielschichtigkeit der Ausdrucksformen steht in engem Zusammenhang mit den räumlichen und strukturellen Gegebenheiten. Spielstätten, die dauernd und ausschließlich Kindern und Jugendlichen zur Verfügung stehen, sind die große Ausnahme, in Paris zum Beispiel nur das Théâtre du Kaléidoscope und die Marionettenbühnen in öffentlichen Grünanlagen wie im Jardin d'Acclimatation.

Meistens wird Kinder- und Jugendtheater in Schauspielhäusern, Kammertheatern, Kabarett usw. gespielt, in Theatern also, die in der Regel den Erwachsenen vorbehalten sind. An bestimmten Tagen sind dann dort in den Nachmittagsstunden die Animatoren und Initiatoren des Kinder- und Jugendtheaters und ihr Publikum zu Gast (3).

1) vgl. Théâtre du Kaléidoscope, Kapitel II/1. Einzelbeschreibungen der wichtigsten Bühnen

2) ebenda Théâtre des Jeunes Années (T.J.A.)

3) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 7

Oft wird ein Veranstaltungsraum auch verschiedenen Bühnen zu gleicher Zeit oder in unmittelbarer Aufeinanderfolge vermietet. Hierfür mag die Salle Adyar im Théâtre de l'Atelier als Beispiel dienen, die bis 1972 dem ehemaligen Théâtre de l'Epée de Bois zur Verfügung stand und nun seit 1973 Domizil der Bühne Le Carré Torigny ist.

Auch gemeindeeigene Räumlichkeiten werden den Kindertheatern bisweilen überlassen, Konferenzsäle, Aulen, Turnhallen oder Stadttheater wie das théâtre Municipal de Nancy. Schließlich finden Regisseure und Akteure des Kinder- und Jugendtheaters häufig in Räumen der Maisons de la Jeunesse et de la Culture (M.J.C.) Aufnahme und Bleibe.

Sogar unter dem Zeltdach findet dieses Theater eine Ausdrucksmöglichkeit, freilich nur sporadisch und durch die Jahreszeit bedingt. So organisiert die Unité Enfance du Théâtre de la Commune d'Aubervilliers während des Mois de l'Enfance in Aulnay-sous-Bois Aufführungen im Zirkuszelt und auch das Théâtre National des Enfants in Vincennes spielt während der Sommermonate in einem Zelt.

Die Mannigfaltigkeit der Spielstätten ist freilich keine spezifische Eigenart des Kinder- und Jugendtheaters. Auch das Theater der Erwachsenen kennt diese verschiedenen Möglichkeiten, denken wir nur an Jérôme Savarys Grand Magic Circus, der ebenfalls unter der Zirkuskuppel agiert. Das Auftreten und Agieren in Schulen dagegen ist eine Chance, die nur den Schauspielern des Theaters für Kinder geboten wird.

Das gilt besonders für die Vor- und Grundschulen, denn Kinder dieser Altersstufe können nur schwer in einen ihnen gänzlich fremden Theaterraum verpflanzt werden. So kommt das Theater zu ihnen, auch wenn damit ein Verzicht auf die Installation aufwendiger Kulissen, Vorhänge und Scheinwerfer verbunden ist (1). Hier kann ganz einfach im Pausenhof, in den Gängen und sogar im Klassenzimmer gespielt werden,

1) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 8

je nachdem, welcher Aufwand und wieviel Raum für die Durchführung des Stückes erforderlich ist.

Zu den Hauptschülern kommt das Theater ebenfalls ins Schulhaus, wenn auch erheblich seltener. Aber gerade "Mix, Max, Mux" oder "Poésie en Liberté" sind so wenig aufwendig, daß weder eine große Vorbereitung noch eine großartige Ausstattung gebraucht wird. In der Regel aber kommt das Publikum aus Haupt- und weiterführenden Schulen ins Theater.

Veranstaltungen im Freien sind im allgemeinen nicht üblich. Lediglich aus Anlaß sommerlicher Festivals treten Bühnen des Kinder- und Jugendtheaters unter freiem Himmel auf. Nur im Parc Montsouris (Paris) gibt das Théâtre de Verdure im Sommer Freiluftaufführungen. Der Wert solcher Veranstaltungen wird von der Mehrzahl der Kindertheatermacher in Frage gestellt, da die Vertrautheit und der Kontakt zwischen Kindern und Schauspielern durch die Weite des Raumes nicht gegeben ist und sich so im Effekt des Kasperltheaters erschöpft. Fruchtbare Arbeit kann auf diese Art und Weise nicht geleistet werden.

Schließlich spielt für die Begriffsbestimmung des Kinder- und Jugendtheaters die Frage eine Rolle, ob dieses Theater Laien oder berufsmäßigen Schauspielern überlassen werden soll (1). Alle engagierten Spezialisten der Kindertheaterbewegung stimmen in der strikten Forderung nach Professionalismus überein. Teilweise und in Ansätzen existiert dieses profihaft verstandene und betriebene Kinder- und Jugendtheater in Frankreich schon. Aber es gilt, in der öffentlichen Meinung zu bestehen und dem Staate zu beweisen, daß nur die Berufsmäßigkeit als verankertes Fundament in Frage kommt und der zukünftigen Entwicklung Erfolg verspricht.

Zwei entscheidende Gründe sprechen für die professionelle Arbeit in diesem Bereich. Einerseits wäre eine gewisse Qualitätsgarantie für die Bühnenproduktionen gegeben, ande-

1) vgl. Gerald Tyler: "Amateur und Berufsschauspieler im Kindertheater", in T.E.J. 1966/I

rerseits könnte sie zu einer wirksamen Waffe gegen die finanziellen Unzulänglichkeiten werden, mit denen sich bislang alle Bühnen für Kinder und Jugendliche herumschlagen müssen.

Die Theatermacher wehren sich mit aller Entschiedenheit gegen das Wohlwollen der orientierten Stellen, das für sie ein Synonym für Amateurhaftigkeit bedeutet. Im Verlauf des Kongresses von Le Havre (1969) (1) wurde das in aller Deutlichkeit zum Ausdruck gebracht:

"Nous ne pouvons pas continuer à exercer une action culturelle basée sur le principe de 'missionnaires' et de 'bénévoles'. Cette conception constitue toujours un alibi d'une carence de financement adéquat pour faire vivre un secteur indispensable." (2)

Diese Stellungnahme aus der Blickrichtung des professionellen Kinder- und Jugendtheaters bedeutet deswegen aber keine absolute Ablehnung der Existenzberechtigung des Amateurtheaters für Kinder. Die regionale Koexistenz beider Formen kann freilich unter bestimmten Voraussetzungen zu Konfliktsituationen führen. Solange die öffentliche Meinung und die Schulpolitiker das Recht des Heranwachsenden auf ein qualitativ hochstehendes Theater nicht spüren und begreifen, kann, regional verschieden, zwischen dem 'théâtre gratuit' und dem 'théâtre payant' (3) eine durchaus loyale Konkurrenz entstehen, die nichts mehr mit einem qualitativen Wettstreit der Aufführungen zu tun hat.

Auf jeden Fall sind die Anstrengungen des Kinder- und Jugendtheaters, als berufsmäßig anerkannt zu werden, so ausgeprägt, daß Empfehlungen, Analysen oder Berichte über das Amateurtheater, in dem erwachsene Laien für Kinder und

- 1) vgl. Kapitel II/2. Kongresse
- 2) J.C. Sergent: "Rapport de synthèse des Journées d'Etudes sur l'animation culturelle pour l'enfance", Le Havre 1969, Seite 58
- 3) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 8

Jugendliche spielen, nur noch selten und in verschwindend geringer Anzahl zu finden sind.

Wie jedes in der Entstehung begriffene Phänomen zeigt auch das französische Kinder- und Jugendtheater zwei Seiten: eine gewisse Anfälligkeit und ein Gefühl der Unsicherheit, was Fortentwicklung, Weiterbestehen und Zielsetzung anbelangt und andererseits vitale Energie, mit der es im Überfluß polymorphe Mischformen produziert.

Diese Pluralität von Ausdrucksmitteln und beispielbaren Räumlichkeiten und Flächen sowie der Kampf um die Berufsmäßigkeit dieser Theatergattung beinhalten den einen Wunsch, eine Struktur zu finden, die eine allzu große Einflußnahme von außen verhindern hilft und die dem Publikum gegenüber eine bestimmte Qualitätsnorm zu garantieren vermag.

DAS KIND UND DER JUGENDLICHE

Die Adressaten des Kinder- und Jugendtheaters geben eine Problematik auf, die ebenfalls unter drei verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet werden muß:

- die Möglichkeiten der Teilnahme am Geschehen auf der Bühne
- der erforderliche spezifische Charakter der Aufführungen
- die Struktur des Publikums in sich selbst.

Diese drei Gesichtspunkte sind für eine Begriffsklärung grundsätzlich zu beachten.

Die aktive Teilnahme des Kindes oder des Jugendlichen wird heute nicht mehr gleichgesetzt mit dem Kind als Schauspieler. Die Mehrzahl der Kindertheatermacher lehnt das berufsmäßige Mitwirken des Kindes oder des Heranwachsenden auf der Bühne strikt ab. Auf dem Kongreß von Marly-le-Roi (1963) (1) legten sie sich in diesem Sinne fest. Léon Chancerel nennt Kinderdarsteller auf der Bühne dressierte "singes perroquets" (2) und zeigt so deutlich auf, daß die

1) vgl. Kapitel II/2. Kongresse

2) Léon Chancerel in T.E.J. 1963/I (Editorial), Seite 4

Zeit professioneller Kinderdarsteller der Vergangenheit angehören soll.

Das Jugendschutzgesetz und ähnliche staatliche Verordnungen (1) haben Ambitionen in dieser Hinsicht weitgehend den Riegel vorgeschoben. Bühnen, die in ihre Produktionen jugendliche Hauptdarsteller einbauen wie die troupes de Marthe Mercadier in "La Planète Inconnue" oder das Café de la Gare in "Petite Princesse Indécise", sind Ausnahmefälle. Sie werden in Fachkreisen heftig angeschossen und bekämpft. Man spricht ihnen jede Kompetenz auf dem speziellen Sektor Kinder- und Jugendtheater ab.

Die Möglichkeit aktiver Betätigung bleibt dem Kind und dem Jugendlichen im Rahmen des "jeu dramatique" (2). Hier spielt das Kind nicht für ein großes Publikum, sondern es agiert in einer dynamischen Relation zu anderen Mitspielern vor sich selbst. Diese dramatische Form schließt das Konformitätsentzug und die Nachahmung des Erwachsenseins aus und fördert eine Freilegung des spontanen Ausdrucks (3) bei den Kindern.

Unter dieser Perspektive wird das "jeu dramatique" für eine große Anzahl der Kinderbühnen zum bevorzugten Hilfsmittel bei der Einführung, Vorstellung oder Vorbereitung einer Inszenierung in Schulen oder einzelnen Klassen (4). Eine bewusste Anregung kann freilich auch unabhängig von einem Stück selbst erfolgen oder der Nachbetrachtung und Weiterentwicklung einer Aufführung dienen.

Die Ablehnung des Kinderdarstellers und sein Ausschluss von der Bühne erklärt auch das Fehlen kindlicher und jugend-

- 1) vgl. Kapitel II/2. Gesetze und Subventionen
- 2) vgl. "Expérience de jeu dramatique et d'expression corporelle à l'Ecole Elementaire dans le cadre du tiers-temps pédagogique" in "Activités recherches pédagogiques", No. 4, Februar 1972
- 3) vgl. Pierre Leenhardt: "L'Enfant et l'expression dramatique" in der Reihe E 3 bei Casterman, Paris, 1973
- 4) vgl. B. Blot: "Le jeu dramatique" in "Cahiers Pédagogiques", No. 51, Dezember 1964

licher Helden in einem Großteil des Repertoires, das derzeit in Frankreich für das Kinderpublikum gespielt wird. Beinhaltet ein Stück kindliche Hauptfiguren, so werden sie in aller Regel von erwachsenen Darstellern gespielt (z.B.: *Le petit prince*, Hänsel und Gretel oder auch Pippi Langstrumpf).

In den Ausnahmefällen, in denen Kinder doch in eine Inszenierung eingebaut werden, dienen sie nur als Randfiguren (1). So kommt in "*Alphabète*" ein Kind kurz auf die Bühne, um auf einer schwarzen Tafel zu malen, und in "*Une drôle d'expédition à la recherche du Pays Magique*" betritt ein Kind die Szene, um sich an der Aufklärung der Geschichte zu beteiligen. Ein derartiger Auftritt kann ohne Vorproben und ohne vorherige Theaterschulung abrollen. Meist sogar kann ein Kind aus dem Publikum eine derartige Funktion unvorbereitet und spontan übernehmen.

Für das Publikum in seiner Gesamtheit gibt es andere Möglichkeiten der aktiven Teilnahme am Geschehen auf der Bühne. So können die Schauspieler einzelne Kinder ansprechen und dazu ermuntern sich zu äußern oder das Wort zu ergreifen. Auf diese Art und Weise spielen sie mit, ohne ihren Theatersessel verlassen zu müssen. In "*Chez moi dans mon quartier*" zum Beispiel schlagen die Kinder von sich aus den Schauspielern Themen vor, welche dann zu kurzen Improvisationen aufgegriffen werden.

Schließlich können Kinder und Jugendliche über die Möglichkeiten des "jeu dramatique" hinaus am kompletten Produktionsablauf eines Stückes teilhaben. Die Methode von Catherine Dasté (2) hat dies ermöglicht. Während der Animationsstunden in der Schule werden die Ideen von Schülern aller Altersstufen gesammelt. Auf diese Weise entsteht ein Text- und Regiebuch, für dessen szenische Umsetzung selbst Bühnenbild und Kostüme von Schülern entworfen werden können. Die Endredaktion und schließlich die Darbietung auf

1) "*Le théâtre pour enfants*", a.a.O., Seite 9

2) vgl. Kapitel III/2. Die Möglichkeiten kollektiver Kreation mit Kindern und Jugendlichen

der Bühne aber erfolgt durch erwachsene berufsmäßige Schauspieler (1). Wenn Kinder und Jugendliche ihre ureigenen Ideen auf der Bühne wiederfinden, akzeptieren sie das Geschehen trotz verschiedener Eingriffe durch den Erwachsenen dennoch als ihr Stück.

Nach Catherine Dasté hat auch das Kolloquium von Marly-le-Roi dieses Verfahren aufgezeigt, und so sind seit 1963 eine ganze Reihe von Kinder- und Jugendtheaterstücken auf diese Art und Weise der 'création collective' entstanden.

Was den spezifischen Charakter des Kinder- und Jugendtheaters angeht, so stimmen hier die Kindertheatermacher mit der Mehrzahl der Psychologen überein. Die Psychologen verfechten die These, eine wirklich gute Aufführung müsse jedem Publikum zugänglich sein, Alter und Wissensstand dürfe hier keine Rolle spielen.

Die von den Theaterleuten beim Festival von Avignon 1971 festgelegte Richtlinie: kein Thema ist tabu für Kinder (2), entspricht der Feststellung Bruners, daß jeder Gegenstand in einer intellektuell vertretbaren Weise in jedem Alter gelehrt werden könne (3). Die französischen Kindertheatermacher folgern daraus, daß Aufführungen für Kinder und Heranwachsende besonders konzipiert und realisiert werden müssen. Die Wahl der Ausdrucksmittel ist ausschlaggebend.

Der Bereich, in dem sie eingesetzt werden müssen, umfaßt bereits das Schreiben und Bearbeiten des Stückes, die Inszenierung, die Dynamik und die Dauer der Aufführung, das Spiel der Darsteller und sogar die äußere Beschaffenheit des Theaterraumes.

Das Kinder- und Jugendtheater verlangt mehr noch als das Erwachsenentheater ganz speziell die Berücksichtigung äußerer Bedingungen: gute Sicht von allen Plätzen, Akustik und Komfort spielen eine bedeutende Rolle(4). Die Spezialisten

1) vgl. C. Dasté: "Méthode de travail" in Courrier de l'UNESCO, Dezember 1969

2) vgl. "Documents du Festival d'Avignon 1971"

3) vgl. Bruner: "The process of education", Cambridge 1960

4) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 10

dieses Theaters fordern hier einstimmig die Einrichtung und Ausstattung der Räumlichkeiten nach Gesichtspunkten, die den Erfordernissen eines jugendlichen Publikums gerecht werden.

Die engagierte Suche nach adäquaten Ausdrucksformen für das Kinder- und Jugendtheater führt wieder auf Stanislavskis Formel zurück: "Le théâtre pour enfants c'est comme celui pour les adultes mais mieux" (1). Die doppelte Bedeutung dieser Formel, die annähernde Ähnlichkeit des Theaters für Kinder mit dem Erwachsenentheater und die Forderung nach einem Höchstmaß an Qualität prägt das Bestreben der Kindertheatermacher.

Ein weiteres Kriterium zur Begriffsbestimmung ist die Struktur des Publikums in sich selbst. Es stellt sich die Frage, was dieses Publikum überhaupt ist, wie es sich zusammensetzt und ob es wünschenswert und möglich sein kann, bestimmte Unterschiede des Alters, des Geschlechtes und des sozio-ökonomischen Milieus zu berücksichtigen.

Bei jeder Aufführung sollte eine gewisse altersmäßige Homogenität des Publikums gegeben sein. Die Forderungen der Theatermacher zielen auf ein Zielgruppentheater ab, in dem Aktion und Gehalt jeweils auf eine spezielle Altersstufe zugeschnitten werden können.

Die Frage einer eventuellen Geschlechtertrennung im Kinder- und Jugendtheater stellt sich kaum mehr, da heute auch in Frankreich gemischte Klassen in fast allen Schultypen die Regel sind (2). Es gibt also kein spezielles Theater für Mädchen oder für Jungen.

Ein sozio-ökonomisches Klassenbewußtsein sollte nach Möglichkeit nicht gestärkt werden, was freilich oft problematisch ist. Auftritte des Kinder- und Jugendtheaters erfolgen zwar sowohl in Arbeitervierteln als auch in bürgerlichem Milieu, selten aber treffen sich beide Klassen zur selben Vorstellung. Dazu trägt das Eintrittsgeld entschei-

1) in T.E.J. 1963/I - II, Seite 63

2) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 11

dend bei, dessen Höhe die Kinder aus minderprivilegierten Schichten sehr oft benachteiligt.

Da die Struktur des Publikums des Kinder- und Jugendtheaters zu einem späteren Zeitpunkt dieser Arbeit noch eingehend untersucht wird (1), mögen hier nur einige grundsätzliche Aspekte Erwähnung finden.

In der Regel kommt das Publikum der Heranwachsenden in vorgeformten Gruppen ins Theater, wenn es sich um Schulklassen oder Jugendgruppen handelt. Dieses Publikum ist bereits eine Einheit, wenn es das Theater betritt (2). Auf ein vorhandenes Bewußtsein der Zusammengehörigkeit und des Gruppendenkens kann der Mitspielprozeß während der Aufführung aufbauen, denn das Mitdenken und die aktive Beteiligung sind ja schon Grundlagen dieser vorgeformten Gruppen für die Arbeit in der Schule oder im Jugendverband.

Doch auch hier ist die Kehrseite zu sehen. Diese Publikumsgruppen kommen oft unfreiwillig und somit auch unwillig ins Theater. Sie empfinden die Aktionen auf der Bühne als ihnen aufgezwungen. Die Autorität der Erwachsenen hemmt die Entscheidungsfreiheit der Kinder und Jugendlichen (3). Sie dürfen weder wählen, wann sie ins Theater gehen wollen, und in welches, noch welches Stück sie sich gerne ansehen würden.

Innerhalb dieses weit gespannten Begriffsfeldes bewegen sich derzeit alle Initiativen auf dem Sektor des Kinder- und Jugendtheaters in Frankreich. Die Experimente und Arbeitsweisen in diesem Bereich zielen darauf ab, die angesprochenen Probleme und Schwierigkeiten zu lösen und den Begriff Kinder- und Jugendtheater so noch genauer abzugrenzen und endgültig zu definieren.

1) vgl. Kapitel V/3. Kinder und Jugendliche untereinander

2) vgl. C. Bell: "Psychologie du jeune spectateur" T.D.M., Band II, No. 3, 1952

3) vgl. B. Epin: "Le théâtre pour l'enfance et la jeunesse" in "L'Ecole et la Nation"

Kapitel II: DIE SITUATION

Die Situation, in der das französische Kinder- und Jugendtheater heute leben muß und die das Fundament für die zukünftige Weiterentwicklung bilden muß, ist reichlich unorganisiert und unorthodox. Bei der Betrachtung des statistischen Materials wird das deutlich. Die geographische Verteilung erlaubt es noch nicht, von einer gleichmäßig guten Versorgung des Kinderpublikums in ganz Frankreich zu sprechen. Vielmehr haben sich schwerpunktartige Zentren herausgebildet.

Auch an den Einzelbeschreibungen einiger Bühnen, die seit Jahren aufopferungsvoll für den Gedanken des Kinder- und Jugendtheaters fechten, wird die Lage deutlich. Sie alle müssen in eng gesteckten Grenzen agieren, experimentieren und Neues schaffen.

Ein kurzes Resümee mag noch einmal die verschiedenen Phasen der Fortentwicklung aufzeigen. Die schweren Nachkriegsjahre sind die Zeit der Entwicklung des Kindertheatergedankens gewesen, doch erst nach 1960 wurde ernsthaft damit begonnen, ihn zu realisieren. Die Gründung der AIEJ setzte ein erstes Zeichen und meldete erste Ansprüche auf Anerkennung und Unterstützung durch den Staat an (1).

Diese Anfänge der Kooperation und die Möglichkeit des Gedankenaustausches auf nationalen und internationalen Kinder- und Jugendtheaterfestivals leiteten den Höhepunkt der Entwicklung ein. Die Qualität der Produktionen stieg, und die Zahl der qualifizierten Bühnen expandierte in den letzten vier Jahren um über 50 Prozent. So konnte das Kinder- und Jugendtheater schließlich auch einen gewissen Stellenwert im staatlichen Bildungsprogramm erkämpfen.

1) vgl. Kapitel II/2. Organisationen und Vereinigungen

1. Statistisches Material

Der Versuch, statistisches Material zur Situation des französischen Kinder- und Jugendtheaters zusammenzutragen, stößt auf einige Schwierigkeiten. Obwohl es mittlerweile Organisationen gibt, die sich um eine Koordinierung der Bühnen bemühen, fehlt doch eine zentrale Vereinigung, der alle Theater angeschlossen wären. Somit mangelt es auch an einer zentral gesteuerten und somit vollständigen Information. Zudem lassen sich im Aufbau und Status der verschiedenen Bühnen derartige Unterschiede feststellen, daß es zum Wagnis wird, sie statistisch unter einen Hut bringen zu wollen.

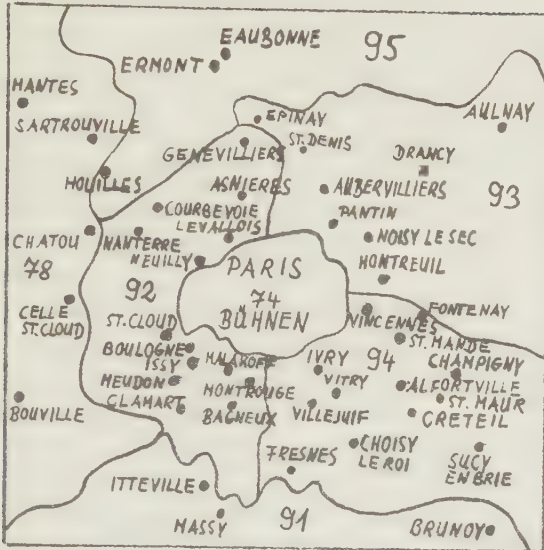
Eine unüberschaubare Fluktuation kommt hinzu. Ganz spontan gehen Ensembles auseinander, die einzelnen Mitglieder schließen sich anderen Bühnen an oder starten eigene Initiativen, die wieder nur von kurzer Dauer sind. Auch ziehen Theater, die in der Provinz begonnen haben, oft in die Nähe der kulturellen Zentren, weil sie sich dort den Durchbruch erhoffen, teilen ihre neuen Adressen den zuständigen Organisationen aber vielfach nicht oder verspätet mit. Häufige Namensänderungen stiften darüber hinaus Verwirrung.

Die genaue Anzahl der Theater, die für ein Publikum aus Kindern und Jugendlichen spielen, ist folglich schwer kontrollierbar. In den folgenden Statistiken können daher nur solche Bühnen berücksichtigt werden, deren Existenz über einen längeren Zeitraum hinweg bis heute nachweisbar ist.

Dennoch lassen sich für das Jahr 1976 immerhin 247 Theater recherchieren (1). Bühnen und Jugendzentren, die Theatergruppen nur zu Gastspielen empfangen, aber keine eigenen Aktivitäten entfalten, wurden bei der statistischen Auswertung vernachlässigt. Aus der Aufteilung dieser 247 Theater auf ganz Frankreich lassen sich wesentliche Schlüsse ziehen.

1) vollständige Liste der 247 Theater im Anhang

DIE GEOGRAPHISCHE VERTEILUNG



Karte 1

Eine Aufgliederung der 247 Kinder- und Jugendtheater nach geographischen Gesichtspunkten ergibt eine Zentralisierung in und um Paris. Im Stadtgebiet selbst lassen sich 74 Bühnen nachweisen, und in der angrenzenden Région parisienne agieren weitere 68 Theater. In welchen Vorstädten der Metropole sie beheimatet sind, zeigt die Karte 1.

Diese Massierung um Paris ist leicht zu erklären. Das Ballungszentrum hat von jeher Anziehungskraft auf Künstler und Individualisten und auch die Möglichkeiten, ein kritisches Publikum zu finden und auf diese Weise effektiv arbeiten zu können, sind in Paris größer als in der Provinz.

Das erklärt auch, daß von den 45 Städten im Pariser Großraum, die ein Kindertheater beherbergen, nur 17 (38 Prozent) 50 000 Einwohner oder mehr haben. Die anteilmäßige Versorgung des Publikums also ist in der Stadt und ihren Banlieues ungewöhnlich hoch.

Karte 2



Die Verteilung der Theater in der Provinz ergibt ein unterschiedliches Bild. In Lyon und dem 69. Departement hat sich ein zweites Zentrum mit 16 Bühnen herausgebildet. Hier mag die Nachbarschaft der Universität mitgeholfen haben, die auch einen theaterwissenschaftlichen Zweig anbietet.

Der Anteil der Städte über 50 000 Einwohner, die ein oder mehrere Bühnen aufweisen können, erhöht sich in der Provinz auf 55 Prozent gegenüber den kleineren Orten. Die Karte 2 zeigt diese Unterversorgung deutlich auf. Auch ein weiteres Faktum läßt sich feststellen: sechs der zwanzig größten Städte Frankreichs, nämlich Marseille, Toulon, Lens, Douai,

Cannes und Clermont-Ferrand haben kein Kindertheater. Die Verteilung der Bühnen im Pariser Ballungsraum und in der Provinz ist also recht unterschiedlich (1).

Daß 30 Prozent der bevölkerungsreichsten Städte Frankreichs keine Schauspielertruppe mit Blickrichtung Kindertheater in ihren Mauern beherbergen, bestätigt einmal mehr das Fehlen einer zentralen Organisation, die eine generalstabsmäßige Aufteilung der Bühnen auf Städte und Departements vornehmen könnte und die so eine allumfassende Verbreitung der Kindertheaterbewegung gewährleisten könnte.

Ein Blick auf die geographische Verteilung der Theater in Frankreichs 95 Departements bestätigt dies mit allem Nachdruck. Wie die Karte 3 zeigt, gibt es in 41 von 95 Departements (47 Prozent) kein Kinder- und Jugendtheater, die auf der Karte nicht enthaltene Insel Korsika eingeschlossen.

Sogar Departements mit mehr als 500 000 Einwohnern wie Aisne (02), Côtes-du-Nord (22), Finistère (29), Oise (60), Pas-de-Calais (62) oder Savoie (73) sind weiße Flecken der Kindertheaterlandschaft. In den kleineren Departements ist die Lage noch schlimmer. Meist fehlt ein kulturelles Zentrum oder ein Mittelpunkt, um den sich freiwillige Initiativen scharen könnten (2). So sind weite Teile Zentralfrankreichs kulturelles Niemandsland. Das gilt zum Teil auch für das Erwachsenentheater.

Setzt man die Bevölkerungsdichte der einzelnen Departements in Relation zu der Existenz von Kindertheatern, ergibt sich, daß sich 63 Prozent aller Bühnen in Departements niedergelassen haben, die über 500 000 Einwohner zählen. In einigen (z.B. 69, 33, 31) gibt es sogar mehrere Kinder- und Jugendbühnen.

-
- 1) vgl. E. Copfermann: "Renversement de Signe" in "Travail Théâtral", No. 12, 1973
 - 2) vgl. "Le théâtre pour enfants" in der Reihe "Enfance", Sondernummer 1973, Seite 18 - 27

Karte 3



Anmerkung: Departements, in denen es keine Kinder- und Jugendtheater gibt, sind mit einem Ring gekennzeichnet.

In der Regel jedoch können die 106 Theater, die in der Provinz verteilt sind, das dort vorhandene Publikum an Kindern und Jugendlichen nicht annähernd versorgen. Somit besteht auch noch keine Möglichkeit, diese Bühnen als festen Bestandteil des Bildungsprogrammes einzubeziehen. Eine vom Erziehungs- und Bildungsministerium herausgegebene kurze Bilanz (1) beweist das.

1) Circulaire vom 6. März 1970: "Théâtre pour l'enfance - liste de troupes habilitées"

Eine Gegenüberstellung der Theater einerseits und der schulpflichtigen Kinder und Jugendlichen andererseits zeigt, daß in weiten Teilen Frankreichs nach wie vor eine Unterversorgung besteht, auch wenn die Zahl der Bühnen von 1972 (160) bis 1976 (247) um über 50 Prozent angestiegen ist.

Allein an Schülern der Grund- und Hauptschulen läßt sich in Frankreich ein Mittel von 7 392 244 Schulpflichtigen errechnen. Diese Zahl entspricht einem Durchschnittswert aus den Jahren 1967 bis 1972, der sich bis heute nicht wesentlich geändert hat. Die gymnasiale Oberstufe ist ausdrücklich ~~ausgenommen~~ (1).

Auf Grund staatlicher Verordnung könnte jedes Kind dreimal im Jahr die Gelegenheit zu einem Theaterbesuch im schulischen Rahmen erhalten: "Les représentations des seuls spectacles autorisés n'auraient lieu qu'une fois par trimestre pendant les heures de classe." (2)

Bei einem durchschnittlichen Publikum von jeweils 300 Kindern pro Aufführung wären also 616 Bühnen erforderlich, die jeweils 120 Vorstellungen pro Jahr geben müßten. Die Zahl von 120 Vorstellungen pro Spielzeit wurde von den Teilnehmern eines CEMEA-Kolloquiums im Dezember 1973 als ideal angegeben. Die tatsächliche Zahl von 247 Theatern verdeutlicht den enormen Fehlbedarf.

Es gibt derzeit Kindertheater, die in einem Mammutprogramm von 300 Vorstellungen pro Schuljahr vor einem Riesenum publikum von jeweils über 400 Kindern spielen (3). Aber hier leidet die Qualität oft unter der Quantität und von einer Zielgruppenarbeit, wie Kinderpsychologen und Theaterwissenschaftler sie anstreben, kann hier nicht die Rede sein.

- 1) in "Statistiques des Enseignements, Tableaux et Informations" 1967-1972, herausgegeben vom ministère de l'Éducation Nationale
- 2) Circulaire No. 66152 vom 7. April 1966
- 3) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 25

Unter diesen Voraussetzungen käme ein Kinder- und Jugendtheater auf über 30 000 schulpflichtige Grund- und Hauptschüler, von Gymnasiasten und Schülern anderer weiterführender Schulen einmal ganz zu schweigen. Die vom CEMEA-Kolloquium 1973 geforderte Idealzahl, nämlich ein Theater für jeweils 12 000 Schulkinder, wird in Frankreich in absehbarer Zeit noch nicht zu erreichen sein.

Auch die obige Rechnung (eine Bühne für 30 000 Schüler) ist reine Theorie, da die geographische Verteilung eine solch ausgeglichene Versorgung nicht gewährleistet. Die Vielzahl der Pariser Theater verfälscht das Bild und läßt die Situation in einem günstigeren Licht erscheinen, als es den Tatsachen entspricht.

Hier zeigt sich wiederum das Fehlen einer konstanten Bildungspolitik und einer überregionalen Vereinigung, die für ein natürliches Gleichgewicht sorgen würde. Weite Teile Frankreichs und somit eine große Zahl von Kindern und Jugendlichen im schulpflichtigen Alter bleiben so auf dem Sektor Kinder- und Jugendtheater un-, beziehungsweise unterversorgt.

Selbst in den größeren Städten (1) kommt man der Idealzahl von 12 000 Kindern pro Theater nur in den wenigsten Fällen nahe, meist liegt man sogar weit unter einem Limit von 40 000 Schulpflichtigen (2), die durch jeweils ein Theater unter allen Vorbehalten gerade noch zu versorgen wären.

Die positiven Ausnahmen, die freilich auch hier nur die Regel bestätigen, sind Paris und Lyon, mit Einschränkungen noch Dijon und Toulouse. Nähere Aufschlüsse gibt eine statistische Aufstellung, bei der die Zahl der Schulpflichtigen im Bereich der jeweiligen obersten Schulbehörden (Académies) in Relation zu den tatsächlich vorhandenen Bühnen,

1) vgl. M. Dieuaide: "Bordeaux et le théâtre pour enfants" in ATAC-Informations (T.J.A.)

2) mit der Zahl 40 000 arbeitet "Le théâtre pour enfants", a.a.O., vgl. Seite 25

den Idealzahlen und den Minimalerfordernissen gesetzt wird (1):

Académies	Zahl der Schul- pflichti- gen	Vorhan- dene Bühnen	Ideal- zahl 1/12000	Minimal- erfordernis 1/40000
Aix	90 000	1	7,5	2,25
Amiens	66 000	2	5,5	1,65
Besançon	46 000	0	3,8	1,15
Bordeaux	92 000	4	7,7	2,3
Caen	61 000	2	5,1	1,5
Clermont	50 000	0	4,2	1,25
Dijon	57 000	4	4,75	1,4
Grenoble	95 000	3	8	2,4
Lille	210 000	2	17,5	5,25
Limoges	21 000	2	1,75	0,5
Lyon	130 000	16	10,8	3,25
Montpellier	80 000	1	6,7	2
Nancy	60 000	2	5	1,5
Nantes	100 000	1	8,3	2,5
Nice	52 000	2	4,3	1,3
Orléans	85 000	3	7,1	2,1
Paris	415 000	142	34,6	10,4
Poitiers	60 000	2	5	1,5
Reims	60 000	3	5	1,5
Rennes	127 000	3	10,6	3,2
Rouen	62 000	2	5,2	1,6
Strasbourg	96 000	2	8	2,4
Toulouse	89 000	6	7,4	2,2

Von dieser Situation muß bei jeder weiteren Betrachtung des Kinder- und Jugendtheaters in Frankreich ausgegangen werden. Denn die ungleiche geographische Verteilung, hier Zentren wie Paris oder auch Lyon, dort Niemandsland wie in Marseille, der zweitgrößten Stadt des Landes, hat einen nicht unerheblichen Einfluß auf die Möglichkeiten dieses Theaters, sich zu formieren und sich zu entwickeln.

1) vgl. "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Tabelle Seite 26

EINZELBESCHREIBUNGEN DER WICHTIGSTEN BÜHNEN

In der französischen Kinder- und Jugendtheaterbewegung zeichnet sich zwar ein leichter Aufwärtstrend ab, aber bislang kommen nur die allerwenigsten Bühnen der Idealzahl von 120 Vorstellungen pro Spielzeit nahe. Die finanziellen und organisatorischen Möglichkeiten, jährlich drei Stücke für Kinder und Jugendliche einzustudieren, fehlen den meisten Bühnen. Auf die krassen Mißverhältnisse von Subventionierung einerseits und staatlicher Ignoranz andererseits, die zur gegenwärtigen Situation nicht unerheblich beigetragen haben, wird an anderer Stelle (1) noch näher einzugehen sein.

Mit diesen Gegebenheiten müssen auch die Theater leben, die nun aus der Gesamtzahl von 247 Kinder- und Jugendbühnen herausgegriffen und näher beleuchtet werden sollen. Mit Bedacht wurden typische Einrichtungen ausgewählt, die einerseits seit Jahren vorbildliche Arbeit leisten, andererseits aber auch stellvertretend für eine große Anzahl gleich gearteter Initiativen und Bestrebungen stehen können.

Die Einbeziehung der Genfer Compagnie des 4 Jéudis soll einen Blick in den weiteren französischen Sprachraum ermöglichen. Die enge Verbindung dieses Theaters mit den französischen Bühnen und dessen Einfluß auf die Entwicklung des Kinder- und Jugendtheaters in Frankreich rechtfertigen diese Wahl.

Diese Einzelbeschreibungen, die mit den Namen einiger Animatoren und Initiatoren des Theaters für Kinder und Jugendliche verknüpft sind, die in Frankreich und über dessen Grenzen hinaus Rang und Namen haben, können zunächst einmal nur den Stellenwert statistischer und vergleichender Gegenüberstellung haben. Die Arbeitsweisen und Funktionsmethoden

1) vgl. Kapitel II/2. Gesetze und Subventionen

dieser Theater näher zu durchleuchten, muß dann Aufgabe eines eigenen Kapitels sein (1).

LE THEATRE DE LA CLAIRIERE

Unter Frankreichs Renommierbühnen für Kinder und Jugendliche, die durch ihr offizielles (und meist auch staatlich gefördertes) Auftreten bei internationalen Festivals und Biennalen und durch die Qualität ihrer Stücke die Anstrengungen des Kindertheaters in Frankreich illustrieren und repräsentieren, steht das Théâtre de la clairière mit an der Spitze.

Seine Entstehung nach dem Kriege verdankt dieses Theater der Organisation 'Centres d'Entraînement aux Méthodes d'Education Active', kurz CEMEA genannt. Es lebte und lebt noch von den Impulsen Miguel Demuynecks. Nach Abschluß seines Pädagogikstudiums versuchte er sich am théâtre de la Ville et des Champs als Schauspieler. Direktor dieses Theaters war damals, 1948, der bereits wiederholt genannte Léon Chancerel.

So kam Demuyneck mit dem Kindertheater in Berührung. Er bildete sich im 'jeu dramatique' fort und gründete im Rahmen der CEMEA das Théâtre de la clairière (2). Schon 1948 wurde als erste Produktion "Les cents écus d'or" in Pariser Hinterhöfen aufgeführt. Ähnlich wie Chancerels legendäre 'Comédiens routiers' tingelte Demuynecks Truppe zunächst durch Ferienkolonien, gastierte in Schulen und spielte bei Wohltätigkeitsveranstaltungen.

Die CEMEA, deren ständiger 'instructeur national' Demuyneck gegenwärtig ist, schickte das Théâtre de la clairière 1952 mit der obigen Produktion "Les cents écus d'or" auf die erste internationale Kindertheaterkonferenz.

Erst 1953 trat in Frankreich ein Gesetz über die Zulässigkeit von Vereinigungen aus dem Jahre 1901 wieder in Kraft

1) vgl. Kapitel III: Die Kindertheatermacher

2) vgl. Laure Boutet de Monvel: "Le Théâtre de la Clairière", 'mémoire de maîtrise' im Institut d'Etudes théâtrales, Paris 1972

und so konnte mit Zustimmung des Bildungsministeriums der Kindertheaterverein Théâtre de la clairière offiziell entstehen. Miguel Demuynck löste seine Theatergruppe nun aus dem Zuständigkeitsbereich der CEMEA heraus und brachte bis heute zwölf Kinderstücke auf die Bühne, die auch international Beachtung und Anerkennung fanden.

Diese zwölf Produktionen, die sich zum Teil bereits nach Altersstufen (8 - 10 oder 10 - 14 Jahre) orientierten, gehören noch heute zum ständigen Repertoire des französischen Kinder- und Jugendtheaters. In diesen Kreationen wird auch die Vielfalt der Ausdrucksmöglichkeiten erkennbar (1):

"Les cent écus d'or": Märchenbearbeitung von Miguel Demuynck für Acht- bis Zehnjährige

"Dadaï": von Claude Riquier für Sechs- bis Achtjährige

"L'amour médecin": eine Molière- Bearbeitung mit der Musik von Claude Merlot für Jugendliche über 14

"Milot": für Zehn- bis Vierzehnjährige von Charles Vildrac

"Trois petits coups de pinceau": Pantomime von Claude Dedieu

"Youm et les longues moustaches": von Claude Riquier

"L'étrange invitation": eine Kriminalgeschichte von Louis Thomas, die mit dem 'Prix du Quai des Orfèvres' ausgezeichnet wurde.

"Sire Renard": ein pantomimisches Maskenspiel, von Bernard Gyss arrangiert

"Quatre à quatre": ein Theaterspiel von M. Demuynck

"Le pêcheur à images"	}	auf der Grundlage eines festen Themas im Kollektiv erarbeitete Stücke
"Chez moi dans mon quartier"		
"Soleil aux troussees"		

1) Claude-Pierre Chavanon: "Problématique de la Création Théâtrale pour Enfants", Dissertation an der Universität Lyon II, 1971/72, Seite 22 - 23

Das Théâtre de la clairière besaß nie einen festen, eigenen Theaterraum. Es wuch auf die Pariser Theater Récamier, Sorano und Babylone aus oder gastierte in den Theatersälen der Vorstädte.

LE THEATRE DES JEUNES ANNEES (T.J.A.)

Die Entwicklung des T.J.A. (1) zeigt viele Parallelen zum Théâtre de la clairière auf. Denn wiederum war es die Organisation der CEMEA, die im Jahre 1960 in Lyon eine Theatergruppe ins Leben rief. Acht Jahre lang versuchte diese Gruppe, einen eigenen Stil zu finden und sich langsam der Schirmherrschaft und der Bevormundung durch die regionale CEMEA-Institution zu entziehen.

In dieser langen Periode des Experimentierens schaffte mit Maurice Yendt (2), ein weiterer gelernter Pädagoge, den Durchbruch als Autor und auch als Regisseur auf dem Sektor des Kinder- und Jugendtheaters. Er war der Initiator aller Produktionen der ersten acht Jahre:

- 1960: Chorale-Tambour
- 1961: Trois notes de Barbarie.
- 1962: L'oeil de Renard
- 1963: La nouvelle farce (Spiele und Gedichte)
- 1964: Don Quichotte de la Manche
- 1965: Floriscène
- 1966: Les aventures de Tricastin
- 1967: Floriscène in einer Neubearbeitung (3)

Erst 1968 konstituierte sich unter der energischen Führung Yendts das eigentliche Théâtre des jeunes années. Hatte es bislang mehr oder weniger unregelmäßige Gastspiele gegeben, so fand es nun im 'Théâtre du Huitième', im achten Stadtbezirk Lyons eine feste Bleibe und eine dauernde Schaffenszelle (4). Es begann die berufsmäßige Kinderthea-

-
- 1) vgl. P. Gravillon: "Le Théâtre des jeunes années" in "L'Education", Band XXIV, No. 8, November 1968
 - 2) vgl. M. Yendt: "Le théâtre des Jeunes Années" in ATAC- Informations No. 2, Dezember 1970
 - 3) Chavanon, a.a.O., Seite 28
 - 4) vgl. "Lyon, Théâtre des Jeunes Années" in Cahiers Pédagogiques, No. 94, November 1970

terarbeit des T.J.A., die bald auch größere Beachtung in der Öffentlichkeit fand:

- 1969: Pays du Soleil
- 1970: Le rossignol et l'oiseau mécanique
La machine à théâtre
- 1971: Don Quichotte (eine Wiederaufnahme)
Les musiciens
Le roi clown (1)

Eine im Februar 1972 begonnene Theatermontage mit dem Titel "Histoire aux cheveux rouges" mußte längere Zeit aufgeschoben werden, weil das T.J.A. in eine Krise schitterte und nicht zuletzt die nötigen Kredite für diese etwas aufwendige Produktion ausblieben.

Nur in der Spielzeit 1971/74 gelangte dieses Stück zur Aufführung (2), ebenso wie "La machine à l'envers" als weitere Produktion. Es sei angemerkt, daß Maurice Yendt und Miguel Demuyne eng zusammenarbeiten. Innerhalb der Organisation der CEMEA ist Yendt als 'conseiller technique et pédagogique' Demuyne zur Seite gestellt.

LE FARFADET

Das Theater Le Farfadet mag als typisches Beispiel für die Bühnen stehen, die nur episodisch beachtliche Erfolge erzielen konnten, sonst aber immer im Schatten blieben.

Seine Bruppacher sammelte in Lyon einige Leute um sich, die es sich zum Ziel setzten, Stücke für Kindergartenkinder zu schaffen und zu spielen. Schon 1941 waren erste Aktivitäten dieser Gruppe für ein Zielpublikum zwischen vier und acht Jahren nachweisbar. Aus dieser Initiative entwickelte sich das théâtre du Farfadet. Seine bunt zusammengeworfene Truppe aus Amateurschauspielern befaßte sich vorrangig mit dem Problemhorizont der Acht- bis Zwölfjährigen.

1960 übernahm Claude Chalaguer die Leitung des Theaters. Er war Professor an der pädagogischen Hochschule Lyon mit dem Spezialgebiet 'jeu dramatique'. Zwei Jahre später dann

1) Chavanon, a.a.O., Seite 28/29

2) vgl. ATEJ - Programm der Spielzeit 1974/75

gab Le Farfadet regelmäßige Vorstellungen. Die absolute Spezialisierung auf die Formen des Kinder- und Jugendtheaters wurde aufgegeben und erstmals auch Stücke für Erwachsene ins Repertoire aufgenommen (1). Diese trugen dem Theater, das also einen ausgesprochen unüblichen Weg ging, erste Meriten und kleinere Preise ein.

Bald verfügte Le Farfadet am Quai Saint Antoine in Lyon über einen kleinen Theatersaal mit 250 Plätzen: die Salle Saint Nizier. Größter Erfolg dieser Bühne im Bereich des Kindertheaters blieb bislang "Plouft le petit fantôme" von Clara Machado, das mehrere Jahre hindurch im Repertoire gehalten wurde. Die Vorstellung dieser Inszenierung war die größte Überraschung des Kindertheaterfestivals in Lyon 1965. Selbst so renommierte Bühnen wie das T.J. A. verblaßten bei dieser gekonnten Demonstration.

Doch "Plouft le petit fantôme" war eine Eintagsfliege. Zwar suchte Claude Chalaguier ein Pendant zu diesem Stück und meinte, es 1969 mit "L'Equipée bizarre du cirque Basile" von Béatrice Tanaka (2) gefunden zu haben, doch der Erfolg dieser Inszenierung blieb aus.

Eine offensichtliche Überbewertung des Stoffes und große interne Schwierigkeiten ließen 1970 nur einige Vorstellungen zu. Dann versank Le Farfadet in eine Periode der Stagnation, die fortzudauern droht, weil sich Claude Chalaguier ganz von der Gruppe distanzierte und ein ähnlich geeigneter Animator noch nicht gefunden scheint.

Das Beispiel dieser Bühne zeigt die Wesensart zahlreicher Amateur-Kindertheater deutlich auf. Ihre Aktivität hängt von der Qualität des ausgewählten Stoffes und der erforderlichen Koinzidenz (3) von Rolle und Schauspieler ab. Das Manko der durchwegs engagierten Amateure liegt darin, daß sie eben nicht ausschließlich Theater machen können und wollen. An Unternehmungsgeist mangelt es meist nicht.

1) Chavanon, a.a.O., Seite 30/31

2) Dieses Stück erhielt den Prix Léon Chancerel 1968

3) Chavanon, a.a.O., Seite 31

LES TRÉTEAUX DE SAINT-ETIENNE

Diese Bühne entstand als Kinder- und Jugendtheaterzweig der Comédie de Saint-Etienne, einem Theater, das die Erinnerung an bedeutende französische Schauspieler und Regisseure wachruft, an Jacques Copeau, an dessen Tochter Marie-Hélène und deren Mann Jean Dasté, an Michel Saint-Denis (einen Neffen Copeaus) und nicht zuletzt an Catherine Dasté-Allwright, deren Methode, Kinder und Jugendliche am Entstehungsprozeß einer Theaterproduktion teilhaben zu lassen, weltweite Beachtung fand. Diese Familien-Dynastie (1) hat das Kulturleben von Saint-Etienne entscheidend geprägt.

Im Jahre 1953 betraute Jean Dasté René Lesage mit der Leitung eines eigenen, freilich der Comédie de Saint-Etienne angeschlossenen Kinder- und Jugendtheaters, das sehr schnell seinen Namen erhielt: Les Tréteaux de Saint-Etienne (2).

Lesage knüpfte erste Kontakte zu Schulen und versuchte, Kindern das Medium Theater verständlich zu machen. Als er ausschied, weil ihm in Grenoble die Leitung der Comédie des Alpes übertragen wurde, wurde in Saint-Etienne dennoch in seinem Sinne weitergearbeitet.

Jean-Marie Lancelot und Graëme Allwright, Ehemann von Catherine Dasté, traten an die Spitze des Ensembles und kollektivierten die Kindertheaterarbeit. Direktor Michel Smal von der Schule La Roseraie in Dieulefit (Drôme) erklärte sich zu enger Zusammenarbeit bereit, und so entstand ein erstes Kindertheaterstück, das nach Ideen von Schülern geschrieben und auf die Bühne gebracht wurde.

Diese Kollektivkreation "Les musiques magiques" (3), die 1960 uraufgeführt wurde, war bahnbrechend und festigte mit ihrem Siegeszug durch ganz Frankreich den Ruf der Tréteaux de Saint-Etienne. Mit "Cyclolème le triste", der

- 1) Chavanon, a.a.O., Seite 24/25
- 2) vgl. Catherine Dasté-Allwright: "Les Tréteaux de Saint-Etienne et le théâtre pour l'enfance" in T.E.J. 1963/I
- 3) französischer Beitrag der Biennale in Venedig

zweiten Produktion, die wieder auf Spielszenen von Schülern aufbaute, wurde ähnlich großer Erfolg erzielt.

Die Art und Weise, Kinder und Jugendliche eine Theaterproduktion von Beginn an mitvollziehen zu lassen, erwies sich als sehr effektiv. Mit Hilfe von Léon Chancerel und der ATEJ erhielt Catherine Dasté im Oktober 1964 die offizielle Genehmigung der Regierung, in den Schulen mit Kindern und Jugendlichen arbeiten zu dürfen (1), soweit das Einverständnis der Schulleitung und der Lehrer vorläge. Das bedeutete eine Aufwertung des Mediums Theater im schulischen Bereich.

Heute ist die Enkelin von Jacques Copeau ständige Beraterin in Jugendfragen und Leibeserziehung beim zuständigen Ministerium und technisch-pädagogische Beraterin am Institut National d'Education Populaire. Über ihre Methode kollektiver Kindertheaterkreation wird an anderer Stelle dieser Arbeit noch ausführlich zu berichten sein (2).

Wie die vorangegangenen Produktionen des Theaters Les Tréteaux de Saint-Etienne entstand 1965 auch "Glomôl et les pommes de terre" in der Kooperation von Theater und Schule. Das Stück konnte zwar erst 1968 auf die Bühne gebracht werden, die Inszenierung in Châtillon sur Chalaronne erregte dafür freilich umso größeres Aufsehen. Denn erstmals waren außer thematischen Ideen auch Kostüme und Dekors von Schulklassen aus Sartrouville entworfen und gefertigt worden.

Als Regieassistent Catherine Dastés fungierte dabei erstmals Jacques Lauzon. Von 1968 an brachte das Theater zahlreiche Stücke in regelmäßigen Abständen heraus, nicht zuletzt dank der Subventionnierung durch das Centre culturel de Saint-Etienne. In Kooperation mit der Theatergruppe

1) vgl. P. Philibert: "Les tréteaux de Saint-Etienne devant les enfants" in Lettres Françaises, No. 874, 1961

2) vgl. Kapitel III/2. Die Möglichkeiten kollektiver Kreation

von Ariane Mnouchkine, dem théâtre du Soleil, entstanden 1968/69 die Stücke "L'arbre sorcier, Jérôme et la tortue" und "Tchao et Lon-né".

Im Sommer 1969 löste sich Catherine Dasté aus der eingespielten Truppe und betrieb auf ihre Art und Weise Entwicklungshilfe. In der ehemaligen französischen Kolonie Senegal (1) arbeitete sie in ähnlicher Weise in den Schulen und produzierte so dort "Le village sans sommeil".

Mit einem neuen Ensemble, der Compagnie de La pomme verte (2), ließ sich Catherine Dasté im März 1970 im théâtre Gérard Philippe in Sartrouville nieder. Sie startete mit einer Neuinszenierung von "Gnomœl et les pommes de terre".

Weitere, beachtete Produktionen seien mit "Il était une fois", "Les leups" und "La chasse au Snark" (3) genannt. Sie wurden mit den unterschiedlichsten Ziel- und Altersgruppen erarbeitet und kamen dem Ziel nahe, das sich Catherine Dasté gesetzt hatte, nämlich 'Kinder von neun bis neunzig' (4) im selben Theater zu vereinen.

LA COMEDIE DE LORRAINE

Auch diese Truppe fand sich 1954 unter Amateurbedingungen zusammen und widmete sich zehn Jahre lang fast ausschließlich dem Erwachsenentheater. Erst 1964 gaben sich die Mitglieder des Ensembles einen etwas offizielleren Kostsch, als sie sich zu einer 'Compagnie théâtrale de décentralisation' zusammenschlossen und sich einen ersten Namen gaben: Le jeune théâtre populaire (5).

1) Chavanon, a.a.O., Seite 25

2) vgl. F. Gausson: "Une expérience d'animation théâtrale: Sartrouville" in Le Monde, 3./4. März 1968

3) "La chasse au Snark" (nach Lewis Carroll) für Jugendliche zwischen 16 und 18 Jahren wurde 1971 von Catherine Dasté in Zusammenarbeit mit der O.R.T.F. und dem Komponisten Puig für das Festival in Avignon inszeniert.

4) Chavanon, a.a.O., Seite 25

5) Chavanon, a.a.O., Seite 26/27

Das Repertoire bot nun abwechselnd Stücke für Erwachsene und für Kinder. Die beachtliche Qualität der Produktionen brachte der Bühne erste Subventionen durch die lothringische Departementverwaltung und das Kultusministerium.

Ein weiterer Schritt wurde im Mai 1968 vollzogen. Die sehr stark gewerkschaftlich orientierte Gruppe bildete eine Arbeiter-Kooperative. Alle Animatoren mußten sich der Zielsetzung unterordnen, das Kinder- und Jugendtheater zu erforschen und das volkstümliche Theater in die Kindersprache umzusetzen.

Unter dem Namen la Comédie de Lorraine zog die Kooperative ins 'théâtre de la Cité de Villeurbanne' ein und widmete sich seither ausschließlich einem großen Publikum von Kindern und Jugendlichen.

Es ist interessant, die drei Bewußtseinsphasen (1) dieser Theatergruppe zu verfolgen, die zu einem neuen Verständnis der Materie des Kinder- und Jugendtheaters bei den Mitgliedern der Comédie de Lorraine geführt haben. Eine erste Periode vor 1964 entsprach mit Bearbeitungen wie "Volpone" oder "Les fourberies de Scapin" einer erfahrungssammelnden Annäherung an das Kindertheater.

Die zweite Phase könnte man als Fauquez-Periode bezeichnen, denn alle Stücke, die das Ensemble zwischen 1964 und 1968 inszenierte, stammten aus der Feder des zeitgenössischen belgischen Autors Arthur Fauquez (2). Die Comédie de Lorraine verlegte dessen Texte auch. Vier Kreationen dieses Autors wurden während dieser Phase inszeniert:

Ambrosio tue l'heure
La bombe de Zapato
Le roman de Renart (3)
Le rire jaune

1) Chavanon, a.a.O., Seite 26

2) vgl. H. Degoutin und C. Dupré: "La Comédie de Lorraine" in Cahiers pédagogiques, No. 94, November 1970

3) vgl. R. Boquié: "Le roman de Renart au théâtre de la Clairière, Interview de Miguel Demuyne" in T.E.J. 64/I

Als dann der Schritt zur Kooperative vollzogen war, folgte eine Selbstbesinnung und daraus entwickelte sich ein neuer Stil. Man darf das Wirken der Comédie de Lorraine nach 1968/69 durchaus eine 'Commedia dell'Arte' - Phase nennen, da es durch eine Rückkehr zum intensivierten körperlichen Ausdruck und zu einer ausgesprochen volkstümlichen Quintessenz charakterisiert war und ist (1).

Im Schauspielerkollektiv entstanden nunmehr "La couronne d'Arlequin" und quasi als Fortsetzung "Arlequin va-t-en guerre" (2). Die Wahl der Themen und der Hauptperson verdeutlichte schon die Hinwendung auf die Stilmittel der Commedia dell'Arte.

"Les aventures de Blanc Bec" von Michel Dufour fiel hier ebenfalls nicht aus dem Rahmen, selbst wenn es eine Individualproduktion war, die der Kooperative eigentlich widersprach.

Langjähriger technischer Leiter der Comédie de Lorraine war Henri Degoutin, der wie viele andere über den Lehrberuf zum freien Theater gekommen war. Neben der Theaterleitung in Villeurbanne hatte er sich zunehmend auf eine Tielgruppe von Gymnasiasten spezialisiert (3). In diesen Bemühen fand er baldgehend Anerkennung, und er konnte mit Unterstützung des Péduliferates der Stadt Nancy eine Profitruppe aufbauen. Sie spielte zunächst noch ohne festen Theaterraum für Gymnasiasten und konnte auch auf den alljährlichen Festivals von Nancy profilieren.

Als ihm der Stadtrat von Frouard einen Theaterraum zuwies, richtete Degoutin dort ein Zentrum für Kinder und Jugendliche ein. Alle dort Laufenden Aktivitäten (4) waren und sind als Experimentierfeld für eine produktive Weiterarbeit der Comédie de Lorraine zu verstehen.

-
- 1) vgl. E. Dargent: "Le théâtre pour enfants, une expérience récente dans la région lyonnaise avec la Comédie de Lorraine" in *Organon*, No. 3, Oktober 1970
 - 2) französischer Beitrag der Biennale Venedig 1970
 - 3) Chavanon, a.a.O., Seite 27
 - 4) vgl. "La Comédie de Lorraine: saison 1972/73", herausgegeben von der Comédie de Lorraine, Nancy 1973

LE GROUPE 64

Diese Gruppierung verkörpert eine ganz andere Art und Weise, Kinder- und Jugendtheater zu machen. Le Groupe 64 faßte es als ihre Aufgabe auf, klassische Stücke umzuarbeiten und sie so Kindern und Jugendlichen nahezubringen.

Da diese Art der Klassikeraufbereitung seit 1945 von der überwiegenden Mehrheit der Kindertheatermacher abgelehnt wurde, sah sich die Gruppe bald in eine isolierte Außenseiterrolle gedrängt (1). Sie konterte über Jahre hinweg mit einem aggressiven Opportunismus allen experimentellen Kindertheaterbestrebungen gegenüber.

Ein gespanntes Verhältnis zur Comédie de Lorraine ergab sich dadurch, daß Le Groupe 64 als Vormieter des théâtre de la Cité de Villeurbanne im Jahre 1968 das Feld für diese Kooperative räumen mußte. Die Stadtväter versprachen sich von der Kindertheaterarbeit im Kollektiv mehr als von den Bestrebungen der Gruppe 64, Klassiker verständlich zu machen.

Die 1964 ins Leben gerufene Gruppe (daher auch ihr Name) hatte unter der Leitung von Gilles Chavassieux aber gerade nach der Zurücksetzung im Jahre 1969 ihren einzigen großen Erfolg, als sie einmal von dem Prinzip der Klassikerbearbeitung abwich.

Das Stück "Le petit cirque" von André Serre wurde jahrelang aufgeführt und erschien auch auf den Spielplänen anderer Bühnen. Eine verbesserte Neuinszenierung des Stückes fand die Anerkennung der Stadtväter (2), so daß die Gruppe in der Spielzeit 1972/73 wieder im théâtre de la Cité spielen durfte.

Diese Lösung war bemerkenswert, da es wohl der einzige Fall innerhalb der französischen Grenzen war, daß sich zwei in der ideologischen Auffassung und im Verständnis für Bühnentechniken so grundverschiedene Bühnen nach langer Feindschaft unter einem Dach arrangierten.

1) Chavanon, a.a.O., Seite 31

2) ebenda

LA COMPAGNIE SGANARELLE

Das Pariser Jugendtheater La Compagnie Sganarelle könnte man als unterrichtsbegleitende Einrichtung für die Mittel- und Oberstufe der Gymnasien bezeichnen. Ähnlich wie Le Groupe 64 sieht diese Bühne, die von Jean-Pierre Fonteur geleitet wird, ihre Aufgabe darin, die oben genannten Altersstufen mit klassischer Literatur bekannt zu machen(1).

Nur versucht die Compagnie Sganarelle im Gegensatz zur Gruppe 64 nicht, das jeweilige klassische Thema in die Techniken und Stilmittel des Kinder- und Jugendtheaters zu pressen, sondern die Komödie oder Tragödie wird im wesentlichen so gespielt, wie das auch vor einem Erwachsenenpublikum geschähe.

Eine derartige Jugendtheaterarbeit ist natürlich nur in engen Zusammenwirken mit den schulischen Institutionen und der Lehrplangestaltung möglich. Jean-Pierre Fonteur hat den notwendigen Kontakt zu den zuständigen Pariser Gremien, und deshalb ist sein Theater als 'Unterrichtshilfe' sehr bekannt geworden.

Bei der Arbeit der Compagnie Sganarelle spielt natürlich die Vorbereitung der Zuschauer in der Schule und die Nachbearbeitung des gesehenen Stückes unmittelbar (danach noch im Theaterraum oder später dann in der Schule, die entscheidende Rolle (2), wenn das Ziel, Jugendlichen klassisches Theater nahezubringen, wirklich erreicht werden soll.

La Compagnie Sganarelle, die in der Regel im Théâtre Charles de Rochefort in der rue du Rocher (Paris) Nachmittagsvorstellungen gibt, auf Wunsch aber auch in Aulen oder Turnhallen der Umgebung gastiert, hat sehr schnell den Beinamen 'Molière-Jugendtheater' erhalten (3). Denn seit der Gründung im Jahre 1972 hat Jean-Pierre Fonteur fast ausschließlich Molière-Komödien inszeniert: "L'Avare",

- 1) ATEJ-Information: "Théâtre en France", Saison 73/74
- 2) vgl. Kapitel V/3. Die Vor- und Nachbearbeitung und die Aufführungsbeobachtung
- 3) ATEJ-Information 73/74, a.a.O.

"Le malade imaginaire", "Les femmes savantes", "Tartuffe" und "Les précieuses ridicules".

Ausnahmen waren lediglich "L'ours" von Tschechov und ein gemischtes Programm mit dem Titel "Théâtre et Poésie", das sich aus Molière-Szenen ("Le Médecin malgré lui", "L'Avare" und "Les Précieuses Ridicules") sowie verschiedenen Texten von Duhamel, Hugo, La Bruyère, La Fontaine, Rabelais, Saint-Exupéry, Madame de Sévigné und Marie-Noël zusammensetzte, aus Texten also, die alle auch im Rahmen des Schul-lehrplanes zu finden sind.

LA COMPAGNIE LE KALEIDOSCOPE

Als Beispiel für die Vielzahl kleinerer Privatinitiativen, die auch ohne größere finanzielle Unterstützung von offizieller Seite Großes leisten, mag die kleine Pariser Bühne Compagnie le Kaléidoscope dienen (1).

Claude Kilian und Jacques Bocquet renovierten in Eigeninitiative und aus eigener Tasche eine leerstehende Stallung des ehemaligen "Hôtel de la Reine" in der rue François Sauton. So entstand ein gemütlicher und winziger Theater-raum, in dem maximal 100 jugendliche Zuschauer Platz finden können.

Das théâtre du Kaléidoscope schleppte sich längere Zeit nach der Gründung im Jahre 1963 mehr schlecht als recht über die Runden, obwohl Léon Chancerel (2) dieser Bühne große Chancen in dem Künstler- und Studentenviertel 'La Maube' eingeräumt hatte.

Erst als Jacques Bocquet sich entschloß, mehr Gastspiele in das Programm des Theaters aufzunehmen, erlangte das théâtre du Kaléidoscope einen größeren Bekanntheitsgrad. Glanzpunkte waren hier die Aufführungen der Pantomime "Je suis deux" der beiden Japaner Ikno Mitsuhashi und Fujio Ishimaru, aber auch die Fabel "Aucassin et Nicolette".

1) ATEJ-Information 73/74, a.a.O.

2) vgl. Léon Chancerel: "Théâtre Le Kaléidoscope" in T.E.J. 1963/I-II, Seite 18

die Jean Moign in der Art eines Bänkelsängers aus dem 13. Jahrhundert vortrug.

Der bedeutendste Erfolg des eigenen Ensembles war die Inszenierung der "Clic Clac Polka" von Pierre Danguouneau, einer märchenhaften Erzählung, in der gezeichnete Figuren (ein Clown und eine Katze) plötzlich lebendig werden (1). Als Zielgruppe für dieses Stück waren Vier- bis Neunjährige gedacht, aber eine Bühne wie La Compagnie le Kaléidoscope, die auf ein zahlendes Privatpublikum angewiesen ist, konnte solche schematischen Altersgrenzen natürlich nicht ganz gerecht werden.

Immerhin trug der Erfolg der "Clic Clac Polka" dazu bei, daß Jacques Hocquet 1971 mit der Compagnie de l'Absidole eine weitere Kinderbühne eröffnen konnte.

LA COMPAGNIE DES 4 JEUDIS

Der Genfer Theaterverein La Compagnie des 4 jeudis sei in dieser Rubrik der Einzelbeschreibungen als letzter genannt. Er bezog seit seiner Gründung im Jahre 1950 all seine Ideen und Quellen aus Frankreich. Eine Wechselbeziehung - französische Kinder- und Jugendtheater gastierten in Genf und La Compagnie des 4 jeudis war auf vielen französischen Festivals vertreten - hat zu allen Zeiten existiert (2). Hier war nicht die Staatszugehörigkeit entscheidend, sondern die gemeinsame Sprache.

1950 schlossen sich in Genf Theaterfreunde, Künstler, Eltern und vom Medium Theater Überzeugte Erzieher zu einer Vereinigung zusammen, die sich bald in einen passiven Förderkreis und ein aktives Team spaltete. Unter der Leitung von Robert Privat, aus dessen Feder auch die ersten Stücke stammten, zog dieses Team anfänglich durch die französische Schweiz, nach dem Vorbild der Comédiens Routiers Léon Chancerels.

1) ATEJ-Information 73/74, a.a.O.

2) Robert Privat: "La Compagnie des 4 jeudis à Genève" in T.E.J. 1967/II Seite 11 - 13

Die Amateurschauspieler hatten aber den festen Willen, sich weitgehend zu perfektionieren, und daher weilten in den Anfangsjahren so bekannte Leute wie der Pantomime Marcel Marceau oder Miguel Demuyne, der Animator des Théâtre de la Clairière in Genf (1), um dem aktiven Kreis dieses Theaters regelrechten Unterricht zu erteilen.

Das ehrgeizige Bemühen, sich sowohl in der Kinder- und Jugendtheatertheorie als auch im körperlichen Ausdruck zu vervollkommen, trug bald Früchte. Schon die erste Produktion, "Jean-Papier" von Robert Privat, machte die Facpresse auf die Compagnie des 4 jeudis in Genf aufmerksam. Wie bei Catherine Dasté waren auch hier Kinderaussagen und Eindrücke gesammelt worden, die dann in die Welt des Theaters umgesetzt wurden. Der endgültige Schritt zur Kollektivkreation mit den Kindern freilich wurde nicht vollzogen.

Wie schon "Jean-Papier" ordnete Robert Privat auch die nachfolgenden Stücke "Zig-Zag-Zong" und "Smeraldina, l'Autruche d'Argentine" der Zielgruppe der Sieben- bis Zwölfjährigen zu (2).

Die letztgenannte Inszenierung brachte auch eine absolute Neuheit für den Bereich des Kinder- und Jugendtheaters im französischen Sprachraum mit sich. La Compagnie des 4 jeudis kreierte eine mobile Drehbühne (3), die, in einem Lastwagen verstaut, mit auf Tournee genommen werden konnte.

So mußte man auf unzulängliche Bühnen und fehlende Podeste keine Rücksicht mehr nehmen. Mit dieser schnell auf- und abgebauten Rundbühne konnte man nun sogar in Schulhöfen oder auf Marktplätzen gastieren. Viele französische Kindertheater, die kein festes Haus besitzen, haben dieses Patent der Genfer Compagnie des 4 jeudis bereits für ihre Zwecke übernommen.

1) Privat, a.a.O. , Seite 11 - 13

2) ebenda

3) vgl. A. Villiers: "Le théâtre en rond" in T.E.J. 1963/IV

Die Erzählung "La jeunesse de Pierrot" von Alexandre Dumas als Vorlage benutzend, schrieb Pernette Chaponnière für 13- bis 16-jährige das Stück "Mon ami Pierrot", dessen Inszenierung in Genf zum nächsten Höhepunkt in der Geschichte des Theaters wurde. Das Bemühen, ein musikalisches Märchen auf die Bühne zu bringen, fand weltweit Beachtung. Man verglich die Genfer Truppe überschwenglich schon mit der Moskauer Kinderoper (1).

In den siebziger Jahren begann La Compagnie des 4 jeudis mit verschiedenen Experimenten. Ähnlich wie die Comédie de Lorraine wandte sie sich verstärkt den Stilmitteln der Commedia dell'Arte zu. Das Stück "Le roi Atchoum", nach einer Erzählung von Père Castor als Gemeinschaftsproduktion entstanden, war Ausdruck dieser Phase. Bei der Inszenierung von "Noir et Blanc ou le Père la Ficelle" schließlich wurde versucht, in Kooperation mit Marionettenkünstlern eine Art Schattentheater vorzustellen.

La Compagnie des 4 jeudis ist längst zur Schweizer Renommierbühne auf dem Sektor des Kinder- und Jugendtheaters geworden. Sie ist vor allem auch wegen ihres Mutes zum Experiment und der Suche nach akzeptablen Mischformen bahnbrechend im französischen Sprachraum gewesen.

Erwähnt sei auch, daß staatliche Einrichtungen wie die 'Maisons des Jeunes et de la Culture', die 'centres culturels' oder die 'centres dramatiques', die in der Regel Bühnen nur zu Gastspielen empfangen, sich in einigen Städten selbst mit dem Kinder- und Jugendtheater auseinandersetzen.

So hat Jean-Claude Sergent im M.J.C. von Le Havre anläßlich des dortigen Kongresses 1969 (2) eine kleine Bühne ins Leben gerufen, die sich L'Unité Enfants nennt. Dieses Theater versucht, die auf dem Kongreß gewonnenen theoretischen Erkenntnisse in die Tat umzusetzen.

1) vgl. Nina Gourfinkel: "L'opéra pour enfants de Moscou" in T.E.J. 1967/I

2) vgl. Kapitel II/2. Kongresse

2. Die Möglichkeiten des Gedankenaustausches und der Zusammenarbeit

Die Einzelbeschreibungen verschiedener Bühnen verdeutlichen bereits, wie gefährlich individuell kreative Alleingänge für die Idee eines einheitlichen Kinder- und Jugendtheaters sein können (Le Groupe 64), zeigten aber auch, daß der Wille zur Zusammenarbeit durchaus vorhanden ist. Nicht zuletzt Catherine Dasté tat hier mit Koproduktionen einen ersten Schritt.

Freilich mußten solche Ansätze bescheiden bleiben, solange der allgemein anerkannte Überbau fehlte. Doch in dem Maße, in dem sich die Kindertheatermacher des Mankos verbindlicher Richtlinien bewußt wurden, stieg auch ihr Wille zur Zusammenarbeit, zumindest im Bereich der Theorie, d.h. der Festlegung von Qualitätskriterien und der Publikumsforschung. In dieser Hinsicht hat sich gerade im letzten Jahrzehnt auf Frankreichs Kindertheaterszene Vieles getan.

Einige Dachorganisationen versuchen mit mehr oder weniger großem Erfolg, die Interessen der Bühnen zu vertreten und auf einer Vielzahl von Kongressen oder Kolloquien wird versucht, einen annähernd gemeinsamen Nenner für die Kinder- und Jugendtheaterarbeit zu finden. Die Zersplitterung in verschiedene Verbände kann freilich noch keine optimale Lösung sein.

Diese Uneinheitlichkeit mag ihren Grund darin haben, daß die meisten Kindertheatermacher eben keine Verwaltungsbeamten sind, sondern Praktiker aus Begeisterung (1). Deshalb zeitigen vielleicht die verschiedenen Festivals in aller Welt noch den größten Erfolg in Bezug auf Kommunikation und gemeinsamen Gedankenaustausch. Denn über gelungene

1) Martine Germain: "Le théâtre pour enfants - historique et situation actuelle", Zulassungsarbeit an der Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Lyon, 1970, Seite 28

oder mißratene Inszenierungen, über Bühnentechniken und expressive Mimik wird hier lieber diskutiert als über gemeinsame Richtlinien.

Dennoch, eine Basis, an der sich alle Bühnen orientieren können, die in Frankreich für Kinder und Jugendliche spielen, ist mittlerweile geschaffen worden. Nur auf dieser Basis konnte das Kinder- und Jugendtheater im letzten Jahrzehnt einen Aufschwung erleben (1). Ersten Kontakten auf nationaler Ebene folgten längst internationale Treffen und Gespräche, die das französische Kinder- und Jugendtheater in ganz Europa aufwerteten.

ORGANISATIONEN UND VEREINIGUNGEN

Der noch heute bedeutendste Zusammenschluß französischer Kinderbühnen ist die 'Association des Amis du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse' (ATEJ). Sie ist das Lebenswerk des schon wiederholt genannten Kindertheaterpioniers Léon Chancerel (2), der sein ganzes Leben lang darum kämpfte, eine Basisorganisation zu schaffen, die Kontakte auf breiter Ebene ermöglichen sollte.

Chancerel scheute sich nicht, alle öffentlichen Stellen und alle Gruppen, denen die Anliegen der Jugend am Herzen lagen, so lange zu konsultieren und zu bearbeiten, bis im Jahre 1957 tatsächlich die ATEJ mit ministerieller Billigung gegründet werden konnte (3).

Als er 1963 erreicht hatte, daß eine vierteljährliche Zeitschrift mit dem Titel 'Théâtre, Enfance, Jeunesse' (T.E.J.) als Organ dieser Vereinigung erscheinen konnte und so jederzeit für das notwendige Informationsminimum

- 1) vgl. R. Monod: "Le théâtre pour les jeunes spectateurs, la démocratie et la recherche" in ATAC-Informations, No. 52, Oktober 1973
- 2) vgl. Kapitel I, Seite 20 - 22
- 3) vgl. P. Mélis: "Le théâtre pour enfants, une interview de Léon Chancerel" in Informations sociales, No. 2, Februar 1965

gesorgt war, erfuhr auch die Öffentlichkeit in der ersten Nummer dieser Zeitschrift (1) vom Anliegen Léon Chancerels:

"Il est temps que s'établisse sur des bases éprouvées avec des formes renouvelées l'oeuvre que la guerre interrompit brutalement, en plein essor, par la dispersion de ses plus sûrs artisans. Le long travail en profondeur obstinément mené, pendant près d'un demi-siècle par des hommes et des femmes généreux et lucides, qu'ils fussent encore tout près de l'adolescence ou qu'ils fussent dans la force de leur âge, n'aura pas été vain.

Née de l'amour, notre association est aussi fille de la révolte-révolte contre tout ce qui est laid, médiocre, vulgaire, offensant pour l'enfance et l'adolescence, tout ce qui n'est que fausses nouveautés, à peu près, déplorable obstination dans la routine, ou, mauvaise hâte dictée par de mesquines ambitions, facilité, complaisance, admiration de soi-même, soumission aux forces mauvaises, déchaînées par l'appât du gain ou le désir de paraître, - bref, tout ce qui manque de sens humain, d'honnêteté ouvrière et de savoir." (2)

In dieser ersten Ausgabe von 'Théâtre, Enfance, Jeunesse' wurden auch die Hauptziele genannt, welche die ATEJ ihren Statuten gemäß verfolgt. Es sind dies:

- de rassembler, de susciter et de soutenir par tous les moyens dont elle dispose et pourra disposer les compagnies théâtrales susceptibles de créer pour l'enfance des spectacles d'une qualité morale, artistique et technique exemplaires et qui seraient accessibles à tous par la modicité du prix des places
- et généralement toutes activités poursuivant les mêmes buts et animées du même esprit (marionnettes, radio, télévision, cinéma, conférences, cours et travaux pratiques, scènes expérimentales, ateliers, publications, journées d'études, congrès nationaux et internationaux, e.t.c.)
- de préparer ainsi la fondation d'un Théâtre National pour l'enfance, digne de notre pays, dont les diverses compagnies ainsi rassemblées et munies, des moyens de travail indispensables, assureraient dans toute l'union française et jusque dans les plus

1) Léon Chancerel: "Editorial" der Zeitschrift T.E.J., 1963/I, Seite 3 - 4

2) ebenda: Seite 4

modestes villages, la présence et le rayonnement (1)

Darüber hinaus macht sich die ATEJ auch eine Koordinierung der Mittel zur Aufgabe. Alle Subventionen, die von der Staatsregierung, den Departement-Verwaltungen und den Gemeinden ausgeschüttet werden, die Mitgliedsbeiträge und der Erlös aus Aufführungsrechten und Unkostenrückerstattungen fließen in die Kasse dieser Vereinigung, die diese Beträge dann zu einem großen Teil an die ihr angeschlossenen Bühnen verteilt.

Die Restmittel werden zum Ausbau der international bedeutenden Bibliothek am Boulevard Kellermann in Paris (Bibliothek Léon Chancerel) und zur Gestaltung und Herausgabe der Zeitschrift verwendet, in der theoretische und praktische Studien, internationale Informationen, Aufführungskritiken und Buchbesprechungen abgedruckt werden.

Auch Studientage und Kolloquien mit Autoren, Komponisten, Bühnenbildnern, Regisseuren, Erziehern und Soziologen werden aus diesem Restfonds organisiert und finanziert.

Als Léon Chancerel im Jahre 1965 starb, ging, gewissermaßen posthum, sein letzter Wunsch in Erfüllung. Auf dem zweiten internationalen Kindertheaterkongreß in Paris vom 4. - 9. Juni 1965 (2) beschlossen die Vertreter der Kindertheaterbewegung aus ganz Europa, nicht zuletzt noch unter dem Eindruck des Fodes des Pioniers Chancerel stehend, auf dem Fundament der ATEJ eine internationale Organisation zu gründen: 'L'Association Internationale du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse' (ASSITEJ).

Damit wurde Léon Chancerel ein letztes Monument gesetzt. Zum Präsidenten der ASSITEJ wurde der Brite Gerald Tyler gewählt und Generalsekretärin wurde Chancerels langjährige Mitarbeiterin Rose-Marie Moudouès. Deutsches Mitglied dieser Vereinigung war damals Hanswalter Goßmann, der

1) ATEJ-Statuts: article 2 in T.E.J. 1963/I, Seite 66

2) vgl. T.E.J. 1966/I, Seite 41 - 55

langjährige Leiter der Abteilung Kinder- und Jugendtheater an den Städtischen Bühnen Nürnberg.

Die ASSITEJ setzte sich folgende Ziele:

- alle Anstrengungen zu unternehmen, um die Organisation im Rahmen der UNESCO und beim Institut International du Théâtre (I.T.I.) in größtmögliches Ansehen zu bringen
- internationale Geldquellen zu eröffnen
- nationale Kinder- und Jugendtheaterzentren zu schaffen
- die ATEJ-Zeitschrift 'Théâtre, Enfance, Jeunesse' zu einem Organ der ASSITEJ umzugestalten
- durch verstärkte Übersetzungen einen internationalen Repertoire-Austausch zu ermöglichen (Leitung dieses Ressorts: Michael Pugh) (1)

Tatsache ist, daß weder die ASSITEJ auf internationaler noch die ATEJ auf nationaler Ebene ihren hoch angesetzten Zielen gerecht werden konnten (2). Teilerfolge blieben unbestritten, aber eine Reihe profiliertester Kindertheatermacher war unzufrieden, weil man von der Gründung eines 'Théâtre National pour l'Enfance' wie die ATEJ es propagiert hatte, weiter denn je entfernt war.

Aus diesem Grunde entschloß sich im September 1967 die Vereinigung "Centres d'Entraînement aux méthodes d'éducation active" (CEMEA) zur Selbsthilfe. Diese Organisation, die 1949 eigentlich nur als Förderkreis des 'Théâtre de la clairière' von Miguel Demuyne ins Leben gerufen worden war (3), bildete ein "Bureau des Associations et des Troupes de Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse" (BATTE), dem sich eine ganze Reihe von Theatergruppen und Marionettenbühnen anschlossen. Ein Manifest erläuterte die Bestrebungen dieser neuen Vereinigung näher:

1) vgl. T.E.J. 1966/I, a.a.O., Seite 41 - 55

2) vgl. G. Tyler: "Le développement de l'ASSITEJ" in T.E.J. 1969/III

3) vgl. Seite 57

"La BATTE (Bureau des Associations et des Troupes de Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse) rassemble les compagnies qui, en France et à l'Etranger, s'inspirent des principes éducatifs des Centres d'Entraînement aux méthodes d'éducation active (CEMEA) et des expériences du théâtre de la Clairière.

Ces compagnies théâtrales et les groupes de recherche dramatique ont défini leur action commune, à partir des points suivants:

- Le théâtre POUR le jeune public est réalisé PAR des comédiens adultes, professionnels ou amateurs, conscients des problèmes particuliers de ce théâtre.
- Conçu pour un jeune public, c'est un théâtre spécifique dont les thèmes, l'écriture, la mise en scène, les moyens d'expression, le rythme, la durée du spectacle sont adaptés à la nature et à l'âge des jeunes spectateurs.
- Théâtre de qualité, digne du jeune public, il n'est PAS UN ASPECT MINEUR DU THEATRE POUR ADULTES. Comme lui, il doit assumer son évolution propre par un souci constant de recherche, lié au développement de la connaissance de l'homme.
- Ce n'est pas un instrument d'enseignement, mais un moyen d'EDUCATION. Ce n'est pas un théâtre moralisateur, mais un théâtre de PERSONNAGES EN POSSIBILITE D'EVOLUTION, qui aide à la connaissance de la vie.
- Le théâtre pour le Jeune public a sa place dans les perspectives de l'action culturelle." (1)

Dieses Manifest dient auch als Grundlage für die im Juni 1968 aus dem BATTE entstandene 'Association Jeunes - Spectacles'. Ein Aktionskomitee (2) hatte sich im "théâtre Recamier" getroffen und zu dem Zwecke, alle professionellen Kinder- und Jugendbühnen zu vereinen, folgende Satzung ausgearbeitet:

"Définition d'une base de travail, en vue de la définition d'une charte du Spectacle pour le jeune public - juin 1968.

-
- 1) Text des Manifestes enthalten in der Sammelmappe "Cahiers pédagogiques du Théâtre de la Clairière" im Bühnenarchiv, lose Blätter ohne Seitenangaben
 - 2) Chavanon, a.a.O., Seite 38 - 39

Le spectacle pour le jeune public (enfants et adolescents) est un besoin qu'il faut de toute urgence définir et satisfaire.

1. Partie intégrante de l'ensemble des arts du spectacle, il assume son évolution propre par une recherche permanente liée au développement de la connaissance de l'homme et de la vie, dans un souci constant du respect de son public.
2. Il est réalisé par des adultes conscients des problèmes particuliers de ce domaine.
3. Conçu pour le Jeune Public, c'est un spectacle dont la qualité nécessite une éthique, des thèmes, une écriture, une mise en scène, des moyens d'expression, un rythme et une durée adaptés à la nature et à l'âge des spectateurs.
4. Il a sa place et trouve ses prolongements dans les perspectives d'une véritable rénovation démocratique de l'éducation et de la culture.
5. Les structures à mettre en place doivent garantir la libre expression des créateurs, l'autonomie des réalisateurs et permettre la coordination des efforts entrepris depuis plusieurs années dans ce domaine, le financement nécessaire à la recherche, à la création, à la diffusion des spectacles destinés au jeune public et à la formation des artistes appelés à participer à ces spectacles.
6. Des commissions chargées de l'étude des différents points de cette charte établie par le Comité d'Action pour les Spectacles destinés au Jeune Public poursuivront collectivement leur action jusqu'à ce qu'une solution satisfaisante soit enfin donnée à ce problème.

Il est indispensable que des fonds publics soient consacrés à soutenir les troupes existantes et à susciter dans ce domaine des activités nouvelles." (1)

Hinter den Bestrebungen von BATTE und der 'Association Jeunes - Spectacles' stand Miguel Demuynck, dem Wohl und Wehe des Kindertheaters immer am Herzen lagen. Ihm bedeutete die Arbeit von ATEJ und ASSITEJ eine zu geringe Konkretisierung der Problematik des Kinder- und Jugendtheaters. Er wollte auf dem Feld der praktischen Anwendung Fort-

1) Satzung enthalten in "Cahiers pédagogiques du Théâtre de la Clairière, a.a.O.

schritte erzielen.

Nicht zuletzt deshalb hat er sich der Organisation und Durchführung der Festwochen von Avignon (1) angenommen, als er auf dem 23. Festival eine ernste Stagnation zu erkennen glaubte.

Dennoch bleibt die AFEJ die wirkungsvollste Vereinigung auf dem Kindertheatersektor in Frankreich. Die von ihr veranstalteten Kongresse und Kolloquien schafften es, ein neues Bewußtsein für die Dringlichkeit einer Terminierung des Kinder- und Jugendtheaters im In- und Ausland zu erwecken (2). Miguel Demuynecks Alternativen zur praktischen Arbeit standen diesem Bestreben nicht im Wege, sondern eröffneten neue Perspektiven auf einem völlig anders gearteten Gebiet.

KONGRESSE

Das erste bedeutende Treffen all jener, denen in Frankreich die Weiterentwicklung des Kinder- und Jugendtheaters am Herzen lag, veranstaltete die AFEJ am 2. März 1962 im 'Institut National d'Education Populaire' (I.N.E.P.) von Marly-Le-Roi (3). Diese als Kolloquium deklarierte Zusammenkunft behandelte den gesamten, riesigen Komplex des Kinder- und Jugendtheaters und bezog insbesondere in fünf Punkten klar Stellung:

1. Die Feststellung, Kinder- und Jugendtheater solle ausschließlich von erwachsenen Schauspielern gespielt werden, diene der Definition des Begriffes. Im Resümee des Kolloquiums hieß es ausdrücklich:
"Les troupes d'enfants acteurs jouant pour des enfants sont considérées comme nocives et à proscrire absolument." (4)

1) vgl. Kapitel II/2. Festivals

2) Chavanon, a.a.O., Seite 39

3) Resümee der Tagung in T.E.J. 1963/I, Seite 61 - 65

4) ebenda, Seite 61

2. Die Aufgabe und Stellung des Kinder- und Jugendtheaters in Erziehung und Bildung sollte einer doppelten Forderung gerecht werden. Als 'complément' zum Lehrplan sollte es Zerstreuung und pädagogischer Faktor zugleich sein. Das bedeutete ein unaufhörliches Streben nach größtmöglicher Perfektion, um für den jugendlichen Zuschauer die Begegnung mit der Kunst (*beauté plastique, magie du verbe* (1)) zu einem Manifest der Gemeinsamkeit und Solidarität werden zu lassen. Der Kindertümelei und der Verniedlichung wurde hier eine scharfe Absage erteilt.
3. Um ein umfangreiches und ständig praktikables Repertoire zu schaffen, sollten drei verschiedene Wege beschritten werden:
 - a) Zeitgenössische Schriftsteller sollten für die Sache des Kinder- und Jugendtheaters gewonnen werden. Hierzu sei eine deutliche Verbesserung der finanziellen Möglichkeiten unabdingbar.
 - b) Themen aus der Folklore aller Länder, Mythen und Sagen, Romanfiguren, große Erfindungen und Neuerungen der Wissenschaft sollten in dem Maße für ein Kindertheaterrepertoire bearbeitet werden, in dem sie für Kinder und Jugendliche von Interesse seien.
 - c) Nach dem Vorbild der Arbeitsweise von Catherine Dasté sollten Kinder zur Mitarbeit herangezogen werden, mit der Einschränkung, daß die dieser Bewußtseinsstufe entspringenden Ideen, Geschichten und Personen in letzter Konsequenz von Erwachsenen logisch geordnet und in einen szenisch durchführbaren Rahmen gebracht werden müßten. Als gelungenes Beispiel, wie Kinder es oft besser als Erwachsene verstehen, Gegenstände zu poeti-

sieren, wurde angeführt: "le radar dans 'Cycolème'(1) se présente sous forme de chien dont la truffe s'illumine à l'approche de l'objet recherché." (2)

4. Um einen spezifischen Stil auf dem Sektor des Kinder- und Jugendtheaters ausprägen zu können, muß vom Schauspieler ein hohes Maß an Flexibilität gefordert werden, das Amateure oft nicht zu erfüllen vermögen. Dem jugendlichen Publikum sollte die Möglichkeit der Identifikation geboten werden. Nach praktikablen Mitspielformen sollte in diesem Zusammenhang gesucht werden.
5. Um dem Kinder- und Jugendtheater eine angemessene Stellung im kulturpolitischen Gesamtkomplex zu ermöglichen, wurden drei Forderungen aufgestellt:
 - a) Es müssen mehr und regelmäßige Subventionen gewährt werden.
 - b) Kindgerechte Theaterräume müssen in größerer Anzahl gefunden werden.
 - c) Die Anerkennung des Kinder- und Jugendtheaters als unterrichtsbegleitende Maßnahme mit jeweils einem Theaterbesuch pro Trimester muß erreicht werden. Dadurch würde auch eine altersorientierte Zielgruppenarbeit ermöglicht.

Das Kolloquium von Marly-le-Roi setzte ein erstes Signal. Die gewünschte Wirkung blieb jedoch weitgehend aus. Im Gegenteil, im Verlauf anderer Kongresse und Tagungen (3) verzettelten sich die Animatoren der Kinder- und Jugendtheaterbewegung erneut und begannen, dieses Fünf-Punkte-Programm wieder in Frage zu stellen.

Erst ein Kongreß, der im Januar 1969 Theaterregisseure, Marionettenkünstler, Erzieher, Pädagogen und Wissenschaft-

- 1) vgl. Kapitel IV/1. Einzelbeschreibungen der meistgespielten Stücke, "Cycolème le triste"
- 2) T.E.J. 1963/I, a.a.O., Seite 63
- 3) weitere Kolloquien, Tagungen und Kongresse, vgl. Bibliographie im Anhang

ler aus ganz Frankreich in Le Havre vereinte, brachte eine neuerliche Besinnung auf die Vorteile gemeinsamer Arbeit mit sich.

Für den Erfolg dieser Tagung mag mit ausschlaggebend gewesen sein, daß erstmals offizielle Vertreter der Ministerien 'Affaires Culturelles' und 'l'Education Nationale' nach Le Havre entsandt worden waren. Die Kindertheatermacher erkannten, daß sie diese Gelegenheit nutzen mußten.

Die Zeitung *Le Monde* schrieb lapidar: "Au cours de journées d'études au Havre deux cent créateurs et animateurs jettent les bases d'une politique culturelle pour l'enfance" (1). So optimistisch freilich sind die Ergebnisse dieser Tagung vom 21. - 23. Januar in Le Havre nicht zu beurteilen.

Aber die verantwortlichen Animatoren des Kinder- und Jugendtheaters besannen sich immerhin auf die Stellung des Kindes und die gesellschaftspolitische Bedeutung, die dem Kind, bzw. dem Jugendlichen zugestanden werden sollte:

"S'il est vrai que nous devons avoir un contact fréquent qui permet le dialogue, nous devons également nous méfier du danger que pourrait représenter un contact trop étroit et le créateur, à notre sens, se doit de garder une certaine distance, afin de rester armé pour lutter contre classements, les tranches, les à-priori, en un mot, tout ce qui risque de classifier les enfants en couches et atteindre de la sorte ces spécialisations par tranche d'âge, par tranche socio-culturelle, par tranche de niveau intellectuel." (2)

Die Kindertheatermacher wurden sich in Le Havre also ihrer Verpflichtung dem heranwachsenden Publikum gegenüber bewußt und führten diese Pflicht, das Kinder- und Jugendtheater als politische Einrichtung auf eine breitere staatliche Basis zu stellen, auch den offiziellen Vertretern der beiden Ministerien deutlich vor Augen.

1) *Le Monde* vom 28. Januar 1969

2) J.C. Sergent: "Rapport de synthèse des Journées d'Études sur l'animation culturelle pour l'enfance" Le Havre 1969, Seite 33

Sie traten überdies dafür ein, den Begriff des Jugendschutzes gerade hinsichtlich der Theaterarbeit neu zu fassen. Denn das Kind dürfe nicht länger unter dem Vorwand einer falschen Moral, die mit dem Schlagwort Jugendgefährdung operiere, in Wirklichkeit aber Instrument zur politischen und gesellschaftlichen Unterdrückung sei, bevormundet werden (1).

Als Konsequenz wurde eine realitätsbezogene Kulturpolitik im Bereich des Kinder- und Jugendtheaters gefordert. In den fünf wichtigsten Punkten einer abschließenden Resolution dieses dreitägigen Gedankenaustausches zeigte sich eine gewisse Übereinstimmung zwischen Autoren, Animatoren und den Vertretern der staatlichen Administration:

1. Es ist notwendig, die Entwicklung des Heranwachsenden in den Rahmen einer globalen kulturellen Animation zu stellen.
2. Die Möglichkeit, von bereits vorhandenen Elementen im Bereich der Schule, der Institutionen, Vereinigungen und professionellen Künstlertruppen auszugehen und auf diesen aufzubauen, sollte genutzt werden.
3. Vorrangig dort, wo kulturelle Animation bereits stattgefunden und Früchte getragen hat, sollten zentrale Schaffenszellen eingerichtet werden.
4. Diese Formation müßte mit einer kontinuierlichen Information verknüpft werden.
5. In jedem neu zu errichtenden 'centre d'action culturelle' sollte eine Abteilung für Kinder und Jugendliche vorgesehen werden. (2)

Die 200 Teilnehmer des Kongresses von Le Havre forderten darüber hinaus, daß im 6. Wirtschaftsplan der französischen Regierung Kredite eingeplant würden, die eine Verwirkli-

- 1) vgl. Michelle Bernard: "La problématique du Théâtre pour enfants", Universität Lyon II, 1969, Seite 15 - 16
- 2) Germain, a.a.O., Seite 37

chung einer kohärenten Politik der kulturellen Aktion für Kinder und Jugendliche ermöglichten.

In Le Havre bekannten sich die französischen Kindertheatermacher zu ihrer gemeinsamen Sache unter verbindlichen Maximen. Seit 1969 ist in der Tat ein spürbarer Aufwärtstrend festzustellen, die Zusammenarbeit der einzelnen Gruppen klappt besser und die Förderung durch staatliche Mittel hat sich merklich verstärkt, soweit das im Rahmen eines knapp bemessenen Kulturetats eben möglich ist.

Was die Entwicklung internationaler Richtlinien für das Kinder- und Jugendtheater anbelangt, so war hier der ASSITEJ - Kongreß vom November 1971 von großer Bedeutung. Bei dieser Tagung wurden nämlich Richtlinien für ein zeitgemäßes Repertoire erarbeitet:

1. Vorbedingung für den Stellenwert und die Rolle des Kinder- und Jugendtheaters muß die jeweilige soziale und kulturelle Realität sein.
2. Ein Stück kann daher nicht außerhalb des Milieus des jugendlichen Publikums entstehen und darf nicht ausschließlich auf den kulturellen oder pädagogischen Betrachtungsweisen Erwachsener basieren.
3. Es geht bei der Konzipierung des Repertoires nicht um wehmütige Jugendnostalgie einzelner Autoren oder Regisseure, sondern um die Festigung einer sozialen Stellung des Heranwachsenden in der Gesellschaft. Ein Vorstudium des Kontextes von Familie und Schule bzw. Arbeitsplatz ist aus diesem Grunde dringend erforderlich.
4. Es sollte kein Kinder- und Jugendtheater ohne schöpferische Kraft und Freiheit geben. Diese Elemente müssen in den sozialen und pädagogischen Zusammenhang eingebaut werden.
5. Der passive und gelenkte Zuschauer hat keinen Platz im Kinder- und Jugendtheater, das für und mit Kindern und Jugendlichen gespielt wird. (1)

1) vgl. Kongressbericht in T.E.J. 1972/I, Seite 50 - 59

Dieser ASSITEJ - Kongreß weicht ein wenig von der starren Definition des Kolloquiums von Marly-le-Roi ab, bei dem der professionelle Charakter im Bereich des Kinder- und Jugendtheaters ausdrücklich unterstrichen worden war.

Die Tagungsteilnehmer 1971 in Paris legen schon wieder sehr Betonung auf die Handhabbarkeit des Mediums Theater durch Kinder und Jugendliche. Die Schule wird als geeigneter Platz angesehen, an dem auch Kinder für Kinder oder jugendliche für jugendliche spielen sollen. Denn hier zeigt sich der Heranwachsende in anderer Weise, als ihn die Erwachsenen zu sehen pflegen, er kann so seine Probleme spielerisch lösen und bewältigen.

Dieser Hinweis auf ein neuorientiertes Schulspiel gipfelt in der Forderung nach einem 'théâtre de jeunes', das neben dem 'théâtre pour les jeunes' einen festen Platz haben soll. Auf nationaler Ebene sind die französischen Kindertheatermacher jedoch nicht bereit, eine derartige Überbewertung des 'jeu dramatique', wie sie es kennen und als Aktionsmittel gutheißen, zu akzeptieren.

FESTIVALS

Die ohne Zweifel beste Gelegenheit, auf dem Sektor der Praxis Erfahrungen auszutauschen, boten und bieten die verschiedenen Festivals und Kinder- und Jugendtheatertreffen. Hier besteht die Möglichkeit, die Arbeitsweise anderer Bühnen eingehend zu studieren, sich über mögliche Bühnentechniken zu informieren und sich mit gegenseitigen Ratschlägen und sachlich kritischen Diskussionen weiterzuhelfen.

Auf nationaler Ebene taten hier die Kinderbühnen der Stadt Lyon den ersten Schritt. Sie hatten lange Jahre in einem mehr oder weniger heftigen Wettstreit um Subventionen und Publikumsgunst gelegen und waren in ihrer Rivalität

oft sehr kleinanziert gewesen. Doch ihnen kam der Gedanke zuerst, auf ein gemeinsames Festival hinzuarbeiten und so auch international auf sich aufmerksam zu machen.

So fanden vom 4. bis zum 7. März 1965 in Lyon erste Festspiele statt (1). Das Publikum hatte die Gelegenheit, die Bühnen, ihre Kreativeinsweise und das spielerische Vermögen zu vergleichen. Alle beteiligten Bühnen konnten gefallen und nebeneinander bestehen.

Mit zwei Hochschulen bot und bietet Lyon ja schließlich auch ein geradezu ideales Experimentierfeld. Es war nicht mehr länger notwendig, kostspielige auswärtige Kinder- und Jugendbühnen nach Lyon zu holen, wenn die Truppen innerhalb der eigenen Stadtgrenzen ihren der Rang ablaufen konnten.

Dieses erste Festival von Lyon hatte folgendes Programm:

"Plouft le petit fantôme" (von Clara Machado)
Le Farfadet (Claude Chalaguier)

"Don Quichotte de la Manche" (von M. Yendt)
T.J.A. (Maurice Yendt)

"Le roman de Renart" (von Bernard Gyss)
Le Groupe 64 (Gilles Chavassieux)

ferner wirkten mit: les mimes de Lyon (Gérard Mare)
les marionettes de Delpoux et
Mercier

CEMFA und UFOLEA veranstalteten zusätzlich einen Wettbewerb für Schulsenspielgruppen. (2)

Größere Bedeutung kommt freilich dem Festival von Avignon zu, da es zur ständigen Einrichtung geworden ist. Ähnlich wie bei vielen kommunalen Theatern läßt sich hier die Beobachtung machen, daß einer bereits bestehenden Einrichtung eine Abteilung für Kinder und Jugendliche angehängt wurde.

In Avignon waren bereits 22 Festivals über die Bühne gegangen, die Neuproduktionen des Erwachsenentheaters vorstellten, ehe Miguel Demuyne auf die Idee kam, daß gerade diese Festspiele mit ihrer ungeheuren nationalen und inter-

1) Chavanon, a.a.O., Seite 44

2) ebenda

nationalen Ausstrahlung und Bedeutung der geeignete Rahmen für ein Zusammentreffen verschiedener Kinderbühnen sein könnten.

Er ging mit großer Energie daran, diese Idee in die Tat umzusetzen und so fanden vom 25. Juli bis zum 3. August 1969 zugleich mit dem 23. Festival von Avignon die ersten 'Journées de Théâtre pour les jeunes spectateurs' (1) statt, die Miguel Demuyne mit Hilfe der CEMEA organisiert hatte.

Heute sind diese Kindertheatertage aus dem Programm des Festivals nicht mehr wegzudenken. Bei der Vielzahl internationaler und fachkundiger Besucher bringt dies eine Steigerung des Ansehens der französischen Kinder- und Jugendtheaterbewegung in aller Welt mit sich.

Um zu zeigen, in welchem Maße die Kindertheatertage von Avignon expandierten, seien die Programme der ersten drei Veranstaltungen (1969, 1970 und 1971) hier zusammengestellt. Vom 25. Juli bis 3. August 1969 wurden in der 'Opéra d'Avignon' drei Stücke gezeigt:

26./27. Juli: "Le pêcheur d'images" vom Théâtre de la Clairière (Miguel Demuyne)

29./30. Juli: "Le pays du soleil debout" vom Théâtre des Jeunes Années (Maurice Yendt)

1./2. August: "L'arbre sorcier, Jérôme et la tortue" vom Théâtre du Soleil (Ariane Mnouchkine) in der Inszenierung von Catherine Dasté (2)

Das Programm der zweiten Kindertheatertage im Rahmen des 24. Festivals von Avignon, vom 15. bis 26. Juli 1970, war schon etwas erweitert. Es wurde bereits in zwei verschiedenen Theaterräumen gespielt (3).

Im M.J.C. de la Croix des Oiseaux:

18./19. Juli: "Pommier et Saison", Groupe théâtral Persona (Marc Dorin) für 4-6jährige

22./23. Juli: "Borka, les aventures d'une oie sans plumes", les marionnettes de Manifole (Yves Vedrenne)

1) vgl. C. Cosnier: "En Avignon" in L'Education, 18. 9. 69

2) Chavanon, a.a.O., Seite 45

3) Presseberichte zum Festival 1970 vgl. Bibliographie

In der Opéra d'Avignon:

- 16./17. Juli: "Chez moi dans mon quartier", Théâtre de la Clairière (Miguel Demuyneck) für 7-12jährige
20. Juli: "Le rossignol et l'oiseau mécanique", T.J.A. (Maurice Yendt) für 5-9jährige
21. Juli: "La machine à théâtre", T.J.A. (Yendt) für 8-12jährige
24. Juli: "Les loups", La Pomme verte (Catherine Dasté) für Kinder über 12 Jahren
25. Juli: "Il était une île", La Pomme verte (C. Dasté) für 6-12jährige (1)

Noch umfangreicher war dann das Angebot der dritten 'Journées de Théâtre pour les jeunes spectateurs', die wieder in Verbindung mit dem 25. Festival von Avignon veranstaltet wurden, diesmal vom 19. bis 31. Juli 1971 (2). Es wurden vorgestellt:

Im théâtre municipal für Kinder von 7 bis 12 Jahren:

- 19./21./22. Juli: "Kefka et la balle perdue", Kölner Pantomimentheater (Milan Sladek)
- 24./26./27. Juli: "Columba Life ou le voyage en quatre couleurs" von Ghislain Dumont, Théâtre de l'Ouest Parisien
29. und 31. Juli: "Tristin et Rondondou et le royaume de Beauplaisir", Théâtre de Choisy le Roi (Dominique Serreau)

Im cirque Bonjour für Jugendliche von 13 bis 18:

- 20./22./23. Juli: "Soleil aux trousses", Théâtre de la Clairière (Miguel Demuyneck)
28. und 30. Juli: "Kaspar" von Geneviève Serreau, Théâtre de Choisy-le-Roi (D. Serreau)

Im M.J.C. de la Croix des Oiseaux:

- 20./21./23. Juli: "Poésie en liberté", Théâtre d'animation culturelle de Fontenay sous Bois (René Bourdet) für 8-12jährige
- 27./28./30. Juli: "Fleur de lupin" von B. Schroeder, Centre d'Art et d'Essai du spectacle pour enfants (Yves Vedrenne) für Kinder von 4 bis 6 Jahren (3)

- 1) Chavanon, a.a.O., Seite 45
- 2) vgl. "Documents du Festival d'Avignon 1971" in der Bibliographie (Anhang)
- 3) Chavanon, a.a.O., Seite 46

In dieser Größenordnung bewegt sich das Kindertheaterfestival von Avignon seither in jedem Jahr. Zahlreiche französische Animatoren warten darauf, zu diesen Theater Tagen eingeladen zu werden. Das Organisationskomitee versucht zwar, weitere Bühnen und Initiativen vorzustellen und so gleichsam Entwicklungshilfe zu leisten, richtet sich aber auch nach Qualitätskriterien. Nur Ensembles, deren Produktionen in der jeweiligen Spielzeit ein großes Presseecho gefunden haben, werden für Avignon verpflichtet, dessen Festtage den glanzvollen Schlußpunkt jeder Saison darstellen.

Für Festivals in kleinerem Rahmen wie beispielsweise in Nancy, Lille, Belfort (1) und auch in Paris gilt meist: Kinder- und Jugendtheater nur im Beiprogramm! Von den Veranstaltern wird meist nur eine einzige Bühne eingeladen, die dann den Eindruck erwecken soll, man sei auch den Forderungen und Belangen des Kindertheaters gegenüber aufgeschlossen.

Einige französische Bühnen hatten Gelegenheit, sich international auszuzeichnen. Die Organisatoren der Biennale von Venedig (2) nahmen als erste das Kinder- und Jugendtheater in ihr Programm auf. Die alljährlichen Jugendtheatertage von Venedig wurden bald zur ständigen Einrichtung.

Auch drei französische Theatergruppen wurden eingeladen:

La Compagnie Aslanan-Colomb (Paris) mit den Stücken "Le baron de Crac" und "le Médecin volant" zum ersten Festival im Oktober 1963

La Compagnie Ahouva Lion (Paris) mit "Plouft, le petit fantôme" zum 2. Festival im Oktober 1964

La Comédie de Lorraine (Nancy) mit "Arlequin va-t-en guerre" zum 8. Festival im Oktober 1970 (3)

Die Pariser Biennale zeigte erst im 15. Jahr ihres Bestehens ein erstes Stück für Kinder. Im Oktober 1969 wurde L'Unité Enfants, die kleine Bühne des M.J.C. von Le Havre,

1) vgl. "Théâtre pour enfants: capitale Belfort: Festival de Belfort 1973" in L'Est Républicain, 10. und 19. Mai 1973

2) vgl. T.E.J. 1963/III, Seite 103 folgende

3) Chavanon, a.a.O., Seite 47

nach Paris eingeladen und dies auch nur, weil die Veranstalter der Biennale noch unter dem Eindruck des Kongresses in Le Havre vom Frühjahr 1969 und der Neugründung dieser kleinen Kinder- und Jugendtheaterinitiative standen (1) und Solidarität demonstrieren wollten.

Die erste Produktion des M.J.C. - Theaters aus Le Havre unter der Leitung von Jean-Claude Sergent, das Stück "Mirliflore" von Jean Obé, hatte allerdings im Rahmen dieser Biennale nur mäßigen Erfolg. Es lag nicht allein an der Unerfahrenheit der jungen Truppe, daß die Presse diese Inszenierung durchfallen ließ. Die Pariser Bühnen des Kinder- und Jugendtheaters, die über ihre eigene Zurücksetzung verstimmt waren, hatten diese Pressekampagne gegen L'Unité Enfants mitverursacht.

Auf einem Jugendtheaterfestival in Ostberlin (2) gastierte 1966 La Compagnie Ahouva Lion aus Paris mit einer Inszenierung der "Princesse Turandot" als französischem Beitrag.

Die Woche des internationalen Jugendtheaters in Nürnberg 1972 dagegen fand ohne aktive französische Beteiligung statt. Dem Leiter des Kinder- und Jugendtheatersektors an den Städtischen Bühnen, Hanswalter Goßmann, erschienen die französischen Bühnen zu teuer oder zum damaligen Zeitpunkt als zu wenig qualifiziert.

So war als passiver Teilnehmer und Diskussionspartner lediglich Raoul Carrat, der Leiter der Marionettenbühne Fifieli le Lutin aus Aucamville bei Toulouse nach Nürnberg gekommen.

Um die Aufzählung all der Bestrebungen zu vervollständigen, die auf den praktischen Erfahrungsaustausch unter den Animatoren des Kinder- und Jugendtheaters aus ganz Frankreich abzielen, müssen auch die Lehrgänge des 'Secrétariat

1) vgl. Seite 72 und Seite 83 - 85

2) vgl. Ilse Rodenberg in T.E.J. 1966 III/IV, Seite 161 folgende
und R. Hainaux: "Le festival international des théâtres pour l'enfance et la jeunesse à Berlin-Est" in Théâtre dans le monde, Band XV, No. 3/4, 1966

d'Etat à la Jeunesse et aux Sports' genannt werden.

Diese Zusammenkünfte und Lehrgänge unter der Leitung von Guy Pascal, dem 'conseiller technique et pédagogique' dieser Institution, tragen Work-Shop-Charakter (1). In kurzen Spielszenen wird versucht, die verschiedenen Arbeitsweisen des Kinder- und Jugendtheaters zu erläutern und zur Diskussion zu stellen.

Diese szenischen Darbietungen können zwar auch von einem außenstehenden und somit neutralen Publikum (meist Kindern) besucht werden, doch die räumlichen Beschränkungen lassen eine wirkungsvolle Publikumskontrolle meist nicht zu.

Der erste dieser Lehrgänge fand schon 1963 (2.-20. Juli) im Schloß von Lourmarin statt. Heute werden sie in Châtillon sur Chalaronne abgehalten.

GESETZE UND SUBVENTIONEN

Das derzeitige Niveau der Kindertheaterbestrebungen in Frankreich zu halten oder sogar noch zu steigern, wäre ohne eine gewisse staatliche Förderung und Unterstützung schlechthin unmöglich. Die Bemühungen der Zusammenarbeit, der breiteren Koordination auf dem Sektor des Kinder- und Jugendtheaters bedürfen eines festen Überbaues.

Der Staat hat hier eine Kontrollfunktion auszuüben, damit die Fortentwicklung dieses Theaters in reglementierten Bahnen verläuft. Kontrolle bedeutet in diesem Falle, einen gesetzlichen und finanziellen Rahmen zu stecken, was keinesfalls in den Dirigismus münden soll, dem die Bühnen des Ostblocks unterworfen sind.

Ein erstes gesetzliches Fundament stellten die Verordnungen zum Schutze der Jugend dar. Ebenso wie die Kinderarbeit in Fabriken oder Kohlengruben fand auch das Unwesen des 18. und 19. Jahrhunderts, Kinder und Jugendliche als berufsmäßige Schauspieler zu mißbrauchen, durch die Kündi-

1) Chavanon, a.a.O., Seite 47

gung der Kinderarbeitsverträge und eine neue Arbeitsgesetzgebung ein Ende. Im "Code du Travail" vom 7. Dezember 1874 (1), maßgeblich in den Artikeln 14, 58 und 60 des zweiten Buches dieses Gesetzes, wurde der Schutz des Kindes erstmals verankert.

Schon im "Code du Travail" wurde von den Theaterunternehmen eine juristische und moralische Garantie für den Fall verlangt, daß ein Kind oder ein Jugendlicher auf der Bühne präsentiert werden sollte. Diese Forderung wurde in einem Rundschreiben vom 9. November 1964, welches der Arbeitsminister an alle Präfekten verschickte, genauer präzisiert.

"I. Aucune autorisation (de jouer pour les enfants) ne peut être accordée, suivant la volonté expresse de la loi, qu'à titre exceptionnel.

La demande doit être adressée par la direction du théâtre intéressé, à l'Administration compétente, quinze jours, au moins, avant la date de la première représentation, à laquelle doit participer l'enfant. Lorsqu'il s'agit d'une oeuvre nouvelle, il doit être joint à la dite demande, une analyse détaillée de la pièce avec les précisions les plus complètes sur le rôle des enfants. La demande fera connaître, en outre, la durée du service des enfants, pendant la représentation et l'heure où ils pourront quitter le théâtre.

II. Toute demande doit être accompagnée (à moins que l'enfant ne soit pourvu du certificat d'études primaires) d'un certificat de scolarité délivré par le directeur de l'Ecole primaire des Enfants du Spectacle, 24 rue du Cardinal Lemoine et d'un avis favorable du médecin de l'Ecole. En aucun cas, l'autorisation ne peut être accordée pour les enfants âgés de moins de neuf ans.

III. Le Directeur du Théâtre doit faire viser l'autorisation par le commissaire de police.

IV. Le nom des enfants autorisés ne doit figurer ni sur les affiches, ni sur les programmes, ni dans les annonces.

V. Le Ministre de l'Education Nationale autorise directement l'emploi sur les théâtres, des enfants faisant partie de troupes exécutant des tournées

1) vgl. Olga Wormser: "Théâtre et Enseignement", Paris 1953, Seite 1 - 16

en province et partant de Paris.

Toutefois les autorisations accordées dans ces conditions ne pourront être utilisées qu'avec l'agrément de l'autorité locale dans les communes où auront lieu les représentations.

VI. Les enfants autorisés à figurer au théâtre doivent être accompagnés de leur père ou de leur mère ou d'une personne responsable envers les parents.

Des loges particulières doivent leur être affectées, où ont seuls l'accès les parents, ou ceux qui les remplacent, et les habilleurs du théâtre.

VII. Les théâtres d'acteurs-enfants demeurent rigoureusement interdits.

VIII. Les autorisations de faire paraître en scène les enfants de moins de quatorze ans ne peuvent jamais être accordées pour les cafés concerts, les music-halls et autres établissements similaires, même à titre exceptionnel et pour une pièce déterminée." (1)

Nach dieser Verordnung können Kinder, die sich in schulpflichtigem Alter befinden, nicht bei Aufführungen mitwirken, ohne daß um eine vorherige Genehmigung nachgesucht worden ist. Diese Genehmigung kann bei begründetem Zweifel durchaus verweigert werden.

In jedem Fall muß der 'Conseil Départemental de l'Enfance' eine Prüfung durchführen und ein Gutachten erstellen. Zudem wird festgesetzt, wie hoch sich die Summe belaufen darf, die das Kind als Entschädigung für seine Auftritte auf der Bühne erhalten darf.

Die Gage wird in der Regel den gesetzlichen Vertretern (Eltern, Vormund) angewiesen. Sie kann im Interesse des Kindes aber auch bis zu dessen Volljährigkeit von der 'Caisse des Dépôts et des Consignations' blockiert werden (2). Grundsätzlich sind Theater untersagt, in denen alle Akteure Kinder oder Jugendliche sind.

1) Décret du 9 novembre 1964: "Règlement administratif public relatif à l'emploi des enfants dans le spectacle", Bulletin Officiel de l'Education Nationale, No. 43, Seite 2530

2) Chavanon, a.a.O., Seite 10

Ein Gesetz vom 6. August 1963 über die Verwendung von Kindern in der Schauspielindustrie (1) besagt zudem, daß alle Jugendlichen, die das gesetzliche Schulalter von 16 Jahren noch nicht überschritten haben, im Falle ihrer Mitwirkung bei einer Theater- oder auch Filmproduktion nicht öfter als dreimal in der Woche und in keinem Fall zweimal am selben Tag spielen dürfen.

Innerhalb dieser gesetzlichen Grenzen müssen sich all diejenigen bewegen, die in irgendeiner Form Kinder- und Jugendtheater betreiben. Auf diese Art und Weise wird die Ausbeutung des Kindes als Wirtschaftsfaktor weitgehend verhindert.

Obwohl es also rechtlich sehr schwierig ist, Kinder für eine Reihe von Theateraufführungen oder für die Drehzeit eines Filmes zu beschäftigen, finden gerissene Geschäftsmacher immer wieder Lücken in dieser gesetzlichen Regelung. Nur so läßt sich erklären, daß auch in Frankreich immer neue Kinderstars herausgebracht und verheizt werden, gegen deren Popularität letzten Endes auch die Behörden machtlos sind.

Als kleines Beispiel für derartige Praktiken mag die Theatergruppe 'Café de la Gare' in der rue du Temple, Paris, dienen. Diese Bühne, die in den meisten Statistiken und Veröffentlichungen verschwiegen oder in die Kategorie nicht empfehlenswerter Theater eingestuft wird, hatte 1974 mit dem Stück "Petite Princesse Indécise" ein modernes Märchen auf dem Spielplan.

Das Stück wurde folgendermaßen angekündigt:

"Tirée de l'enfance par la mort du Roi, son père, Géraldine doit gouverner son pays, l'Autarcie. Sa façon toute personnelle de supprimer les problèmes ne plaît guère à son entourage, mais divertit beaucoup, par contre, deux jeunes princes venus en touristes. Avec musique, costumes, pièces d'or et

1) "Loi sur l'utilisation de l'enfant comme acteur", enthalten im Journal Officiel, No. 180, Sénat, 2^e session ordinaire, 1962 - 1963

même un trésor et un formidable goûter après le spectacle." (1)

Direktor Romain Bouteille wählte für die Hauptrolle der Prinzessin Geraldine ein zwölfjähriges Mädchen, und das aus einem ganz bestimmten Grund. Da sein Theater nicht subventioniert wurde und wird, nützt er alle Effekte und Möglichkeiten rigoros aus, die in irgendeiner Art und Weise auf das Publikum wirken.

Die kindliche Hauptdarstellerin lockt nämlich nicht nur die Kinder an, sondern mehr noch die Mütter, Omas und Tanten, die Gefallen an dieser Kindertümelei finden. Daß in diesem Falle - und in vielen anderen gleich gearteten Theatern - zum Schluß gar noch Bonbons und Äpfel ins Publikum geworfen werden und ein Stück Kuchen im Eintrittspreis inbegriffen ist, unterstreicht die Augenwischerei und das niedrige Niveau solcher Theatergruppen.

Dem Gesetz wird mit der ausdrücklichen Programmanmerkung "La Compagnie ne peut donner d'autres représentations" (2) durchaus Genüge getan. Im 'Café de la Gare' wird eben nur zweimal wöchentlich gespielt. Ein fader Geschmack haftet derartigen Praktiken aber dennoch an.

Mit dem Schutz der Kinder und Jugendlichen von Staats wegen ist ein erster Schritt vollzogen worden. Es ist aber ebenso wichtig, eine gewisse Kontrolle über das Repertoire des Kinder- und Jugendtheaters zu haben. Die Forderung nach einheitlicher Bildung und Moral liegt im Interesse der demokratischen Staatsform.

Aus diesem Grunde müssen gewisse Grenzen gesteckt werden, die sowohl christlich orientierten Bestrebungen als auch kommunistisch-gewerkschaftlich engagierten Initiativen größtmögliche geistige Bewegungsfreiheit einräumen, und dennoch Einhalt gebieten können, wenn die demokratische Bildung der Jugend nicht mehr gewährleistet ist.

1) ATEJ-Information Saison 1973/74: "Le Café de la Gare", ohne Seitenangabe

2) ebenda

In Frankreich müssen alle Produktionen angemeldet werden, ehe sie zum erstenmal vor einem jugendlichen Publikum gezeigt werden dürfen. Ein Rundschreiben vom 9. Oktober 1972 bestätigt als Kontrollorgan hierfür eine 'commission pédagogique rectorale', deren Aufgabe es ist, alle Inszenierungen sorgfältig daraufhin zu prüfen, daß Inhalt und ästhetische Form den pädagogischen Bildungszielen des Staates nicht zuwiderlaufen (1). Soll eine Einstufung als unterrichtstauglich erfolgen, muß sogar der 'inspecteur d'Académie' sein Placet erteilen.

In zweifelhaften Grenzfällen wird ein Gutachten der 'Fédération des oeuvres laïques' eingeholt, bevor die endgültige Entscheidung getroffen wird. Über diese Regelung sind die französischen Kindertheatermacher nicht glücklich, da sie sich zu sehr eingeengt fühlen.

Ihre Forderung, eine Kommission zu bilden, in der neben Erziehern, Psychologen und Soziologen auch sie selbst ein Mitspracherecht haben sollten, ist wegen des erforderlichen Mehraufwandes bis heute noch nicht erfüllt worden. So entbrennen immer wieder hitzige Diskussionen über ablehnende Bescheide, die mit Formulierungen wie 'Kindern nicht zumutbar' oder 'moralgefährdend' begründet werden (2).

Bei zunehmend mangelhafter Qualität der Produktionen ist die Aufgabe der 'commission rectorale' nicht immer einfach. Wie schwer es ist, das Kinder- und Jugendtheater auf einem hohen Niveau zu halten, beweist auch die Tatsache, daß selbst die Verleihung des 'prix Léon Chancereau', der alle zwei Jahre vergeben wird (3), immer größeres Kopfzerbrechen bereitet.

Rose-Marie Moudouès, die Geschäftsführerin der ATEJ, gesteht zu, daß die vorgelegten Stücke immer mittel-

1) Circulaire de l'Education Nationale No. 72373 vom 9. 10. 1972: "Composition de la commission rectorale"

2) Chavanon, a.a.O., Seite 54

3) vgl. "Création prix Chancereau" in Jeunesse et Sports: Informations No. 114, 23. Oktober 1967

mäßiger werden und oft eine so eklatante Unkenntnis der kindlichen Psyche verraten, daß es manchmal schon schwerfällt, den Preis überhaupt zu verleihen (1).

Es mag sein, daß vielen Autoren der 'prix Léon Chancel' nicht mehr lukrativ erscheint. Es besteht aber auch die Möglichkeit, daß die staatliche Repertoirekontrolle noch so straff gehandhabt wird, daß der Mut zum Experiment, zum Versuchen von risikoreichen und provokatorischen Inhalten, erloschen ist. Die Autoren und Animatoren des Kinder- und Jugendtheaters gehen vielleicht auf den Weg des geringeren Widerstandes, weil sie keine Ablehnung ihrer Kreationen durch die staatlichen Kontrollorgane riskieren wollen.

Dieses Dilemma erklärt auch die Haltung vieler Schullektoren und Lehrer, die unter denartigen Voraussetzungen nicht bereit sind, das Kinder- und Jugendtheater als schulisches Hilfsmittel zu akzeptieren und es bei der Forderung nach mehr künstlerischer Freiheit zu unterstützen (2). So wird sich dieses Theater an seinen derzeitigen Konstellationen dem Schulsystem immer wieder anbieten, ja sozusagen sogar anbieten.

Ein heikles Thema ist die finanzielle Basis der Bühnen. Animatoren und Regisseure äußern sich nur selten darüber, welche Mittel ihnen zur Verfügung stehen und aus welchen Quellen sie fließen. Von den Eintrittsgeldern allein läßt sich vielleicht die Saalmiete bestreiten, nicht aber die Gage für ein Ensemble, von weiterführenden Investitionen ganz zu schweigen.

Eine Reihe von Theatern wird von den kommunistischen Gewerkschaften finanziell unterstützt, z.B. La Comédie de Lorraine. Aus kirchlichen Fonds werden Amateur Bühnen gefördert, die Kindern und Jugendlichen christliche Literatur nahebringen. Genaue Daten über Höhe und Art derartiger Zuwendungen lassen sich nicht zusammentragen.

- 1) Persönliche Aufzeichnungen über ein Gespräch mit Rose-Marie Moudouès vom 11. Juli 1974
- 2) vgl. J. Reynaud: "Le théâtre d'amateurs et l'éducation" in L'Enseignement Chrétien, No. 7, 1962

Die Subventionierung des Kinder- und Jugendtheaters durch staatliche Stellen dagegen läßt sich aufschlüsseln. Hauptsächlicher Geldgeber ist das 'Ministère des Affaires culturelles', das Richtlinien für die Verteilung der Mittel erstellt hat:

- Zuschüsse für Bühnen des Kinder- und Jugendtheaters (théâtres de comédiens et de marionnettes) werden durch die 'Commission d'aide aux animateurs' und die 'Commission d'aide à la création' verteilt.
- Alle M.J.C.s, die Theaterveranstaltungen anbieten (Gastspiele oder auch Eigenproduktionen), werden gefördert. Deshalb finden sich Theatergruppen oft im Kielwasser dieser staatlichen Jugend- und Kulturzentren.
- Schließlich werden auch Bühnen unterstützt, die sich 'groupe de la décentralisation dramatique' nennen dürfen. Von derartigen Wanderbühnen und Tournée-theatern erhoffen sich die staatlichen Stellen eine Art kultureller Entwicklungshilfe für die ländliche Bevölkerung. (1)

Weitere Subventionen fließen aus dem 'Fonds d'Intervention Culturelle', einer interministeriellen Einrichtung. Auch das 'Ministère de la Jeunesse et des Sports' gewährt auf Antrag Zuschüsse, ebenso wie die Stadt- oder Bezirksverwaltungen der einzelnen Departements.

Zu der finanziellen Unterstützung kommt in vielen Fällen auch die Gewährung unbürokratischer Hilfe. Öffentliche Gebäude und staatliche Theaterräume werden kostenlos zur Verfügung gestellt, die Materialbeschaffung wird erleichtert und die Benützung öffentlicher Einrichtungen (z.B. Sekretariate, Bibliotheken) wird in vermehrtem Umfang gestattet.

Die staatlichen Subventionen für das Kinder- und Jugendtheater machen 14 Prozent (2) des Gesamtbudgets aus, das

1) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 43
 2) ebenda

in Frankreich dem Theater in all seinen verschiedenen Ausdrucksformen zugestanden wird. Auch in dieser Hinsicht also ist das Kind als eigenständige Klasse der Gesellschaft unterrepräsentiert.

Da nur einige renommierte Bühnen des Kinder- und Jugendtheaters den Hauptanteil der Subventionen erhalten, steht die Mehrzahl der kleinen und unbekannten Theatergruppen an der gefährlichen Grenze des gerade noch tragbaren Existenzminimums. Die stark beschnittene materielle Freiheit ist bereits von den Kongreßteilnehmern in Le Havre 1969 beklagt worden:

"Nous sommes toujours obligés de nous en tenir à monter des pièces n'excédant pas quatre ou cinq personnages, évoluant dans des décors et des costumes très souvent limités au minimum car les finances que nous pouvons consacrer à la création sont extrêmement réduites." (1)

Die finanzielle Misere, durch eine unausgewogene Verteilung der Subventionen mitverschuldet, zwingt viele Theater, Maßnahmen zu ergreifen, die den aktuellen Erkenntnissen und Forderungen der Theorie dieses Kinder- und Jugendtheaters widersprechen:

- Die Zahl der Vorstellungen pro Trimester wird oft bis ins Uferlose gesteigert (300 Vorstellungen und darüber), um möglichst viele Eintrittsgelder kassieren zu können. So aber läuft das Theater Gefahr, zur unkritischen Spielefabrik zu werden und auf Kosten einer allzu kurzen Vorbereitungs- und Probenzeit das künstlerische Niveau zu vernachlässigen.
- Viele Bühnen bemühen sich verstärkt um Gastspielreisen, um die zusätzlichen staatlichen Zuwendungen hierfür zu erhalten. Auch hier besteht die große Gefahr des Verschleißes, nur um überleben zu können.
- Es wird sogar versucht, in Theatersälen zu spielen, die 600 oder gar 700 Kindern oder Jugendlichen Platz bieten. Auch hier soll eine Steigerung der

1) Sergent, a.a.O., Seite 13

Einnahmen durch Eintrittsgelder erreicht werden. Die individuellen Interessen des Zuschauers aber werden so unerfüllbar und eine bewußte Zielgruppenarbeit wird völlig unmöglich (1).

Was es für ein um seine Existenz ringendes Kindertheater bedeutet, wenn durch Erkrankung eines Darstellers mehrere Vorstellungen ausfallen müssen, läßt sich unschwer folgern. Bühnen mit gutem Namen wie das T.J.A. oder die Compagnie Bazilier mußten das am eigenen Leibe erfahren.

Der Ausfall von Vorstellungen brachte beide Theater an den Rand des Ruins und nur außerplanmäßige Finanzspritzen aus dem interministeriellen Fonds konnten ihnen wieder auf die Beine helfen.

Für viele kleinere Bühnen dagegen bedeutete ein derartiges Mißgeschick das Ende aller Bemühungen und die Auflösung des Ensembles. Sie müssen ohnehin meist Eskapaden vollführen, um sich finanziell über Wasser zu halten, wie aus den Bilanzen verschiedener Theatergruppen (2) leicht ersichtlich wird.

Während der verstärkte Schutz des Kindes und des Jugendlichen bei der Allgemeinheit der Kindertheatermacher begrüßt wird, lösen die oft zu kleinlich gehandhabte staatliche Repertoirekontrolle und die ungleichmäßige Verteilung der Subventionen eine gewisse Frustration aus, die sich in einer Stagnation, ja sogar einem Absinken des Niveaus niederschlägt.

Nur eine verstärkte Zusammenarbeit der staatlichen Stellen und der Organisationen des Kinder- und Jugendtheaters bei der Begutachtung des Repertoires und bei einer gerechten Umschichtung der Subventionen könnte die derzeitige Situation entscheidend verbessern.

1) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 43 - 44
 2) vgl. "Bilan d'activité, Compagnie du Cothurne", Lyon, Théâtre du Huitième, 1972 (T.J.A.)

"Bilan Unité Enfance, Théâtre de la Commune", saison 70/71, Aubervilliers

"Bilan Unité Enfance, Théâtre de la Commune", 1^{er} trimestre saison 72/73, Aubervilliers

Kapitel III: DIE KINDERTHEATERMACHER

Welch große Bedeutung die Qualität des Repertoires für die Effektivität des Kinder- und Jugendtheaters hat, darüber sind sich die Initiatoren dieses Theaters in Frankreich im Verlauf zahlreicher Tagungen und Kongresse klar geworden. Für die Autoren von Kinder- und Jugendstücken ist die Verpflichtung erwachsen, ihr Publikum als vollwertig zu betrachten. Die hochgesteckten Erwartungen dieses Publikums können nicht nebenbei zufriedengestellt werden, sondern erfordern höchste Konzentration und großes Einfühlungsvermögen.

Auf einem internationalen Kolloquium 1971 in Bordeaux (1) diskutierten die Autoren über die Vielschichtigkeit der Möglichkeiten, Theaterstücke für Kinder und Jugendliche zu schreiben. Um ihre eigene Rolle im Produktionsablauf des Kinder- und Jugendtheaters besser verstehen zu lernen, arbeiteten sie einen Fragenkatalog aus:

"Quel peut être le rôle - ou les rôles - de l'auteur? La question est complexe et ne saurait recevoir de réponse valable si l'on ne résout d'abord un problème plus vaste, celui de la finalité même du théâtre pour l'enfance et la jeunesse. Les réponses seront sans doute très différentes. Pourquoi fait-on un tel théâtre? Pour apporter à l'enfant un divertissement de qualité, pour le distraire? Pour le faire rêver? Pour éveiller son sens critique? Pour le sensibiliser à l'émotion artistique et former en lui le futur spectateur? Pour ouvrir l'école à l'art, à la vie? Pour compléter l'arsenal pédagogique par l'emploi de méthodes actives? Pour éduquer l'enfant, pour lui apprendre à devenir un citoyen? Pour en faire un homme libre ou pour contribuer à son adaptation à la société?" (2)

Mit dem Wissen um diese Komplexität gehen die Kindertheatermacher zu Werke. Ob sie sich der individuellen oder der kollektiven Kreation verschrieben haben, der Adressat,

1) vgl. "Colloque international des auteurs de théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse, Bordeaux, mai 1971" in T.E.J. 1972 III/IV

2) ebenda, Seite 8

das Publikum der Heranwachsenden, bleibt ihnen gemeinsam. Ob sie es früher oder später, implizit oder explizit in ihre Arbeit einbeziehen, hängt von ihrer persönlichen Auffassung und Einstellung ab (1).

Bearbeitet der Autor ein vorgegebenes Thema, braucht er ein Kontrollpublikum, um beispielsweise den Rythmus oder die Sprache seiner Kreation zu finden. Entsteht ein Stück neu, stammt vielleicht bereits die Thematik vom Publikum. Das Kind oder der Jugendliche muß in jedem Falle zentraler Bezugspunkt sein, egal welcher Produktionsmethode man sich bedienen mag. Schon der Kongreß von Le Havre 1969 legte dies fundamental fest:

"Nous devons mettre de côté toute théorie afin de penser uniquement aux enfants. Si l'on écrit ou met en scène une oeuvre de théâtre, on doit penser à l'enfant et non pas à l'enfance, comme si on voulait raconter une histoire à un enfant en particulier." (2)

Diese direkte Bezugnahme ist nicht nur für das Theater, sondern schlechthin für jede Form der Kreativität für Kinder und Jugendliche (Kinder- und Jugendliteratur, Film, Musik) relevant. Die Schwierigkeit besteht in der geistigen Distanz, die durch den Altersunterschied gegeben ist. Denn wie kann der Erwachsene zum Kind finden, ohne von sich selbst auszugehen und ohne eigene Kindheits- und Jugenderlebnisse zu assoziieren? Auch diese heterogene Beziehung zwischen dem Autoren und dem heranwachsenden Publikum wurde in Le Havre erkannt:

"On pense très souvent que le créateur pour enfants satisfait de manière plus ou moins obscure un besoin de récréation lié à sa propre enfance et à une expérience consciente ou inconsciente d'une forme de dépit qu'il peut éprouver au souvenir de cette époque. Ce qui est certain est que le créateur produit à partir de lui, à partir de l'enfant et extériorise une image qui naît de ses besoins personnels." (3)

-
- 1) "Le théâtre pour enfants" in der Reihe "Enfance", Sondernummer 1973, Seite 49 - 50
 - 2) J.C.Sergent: "Rapport de synthèse des Journées d'Etudes sur l'animation culturelle pour l'enfance", Le Havre 1969, Seite 32
 - 3) ebenda, Seite 32

Bei einer Analyse der Kreationsmöglichkeiten des Kinder- und Jugendtheaters stößt man auf die grundlegende Frage: Wer schreibt was für wen? Wer schreibt Theaterstücke für Kinder und Jugendliche und in welcher Form? Welches Repertoire kennt dieses Theater? Was sind die charakteristischen Eigenschaften des Publikums, an welches dieses Theater adressiert ist?

Die Person eines Autors ist immer mit der Art und Weise verknüpft, in der er seine Kreationen erschafft. In welcher Form er schreibt, hängt wesentlich davon ab, welches Bild er sich von der Welt des Kindes oder dem Erwartungshorizont der Jugend macht und welchen Stellenwert er dem Begriff Theater beimißt.

Ob die Autoren nun individuell oder im Kollektiv arbeiten, sie wollen ihrem Publikum meist Bilder vermitteln, die in supplementärer Funktion zur Erziehung in Schule und Elternhaus Wissens- und Bewußtseinslücken des Kindes füllen sollen (1). Sie suchen deshalb den Dialog mit den Zuschauern, um diese Lücken aufzuspielen und ihre pädagogischen Vorerwägungen abzusichern.

Jedes Stück erfüllt so eine präzise festgelegte Funktion. Das gilt zum Beispiel für alle Produktionen des Théâtre des Jeunes Années. Nach den Aussagen der Truppe soll in "Le Roi Clown" der Begriff der Usurpation erklärt werden. Die Kinder sollen begreifen, daß eine Krone noch keinen König ausmacht (2).

Ebenso versucht das Stück "Don Quichotte", Kindern und Jugendlichen die Realität des Lebens zu zeigen (3), während "La Machine à théâtre" die gespielte Wirklichkeit der 'Theaterwelt' beleuchtet (4).

1) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 50

2) vgl. "Dossiers pédagogiques", T.J.A., Centre Dramatique National de Lyon, No. 10: "Le Roi Clown"

3) ebenda, No. 8: "Don Quichotte de la Manche"

4) ebenda, No. 7: "La Machine à théâtre"

1. Die Möglichkeiten individueller Kreation

Jedes Thema stellt den Kindertheatermacher vor eine Aufgabe, die er zu lösen hat, ob er nun Theaterstücke arrangiert, bearbeitet oder aber selber schreibt. Die Anforderungen sind hoch gesteckt, und deshalb ist die Schar derer, die effektiv und erfolgreich arbeiten, nicht sehr groß.

Die Autoren des französischen Kinder- und Jugendtheaters, die sich der individuellen Kreation verschrieben haben, sind oftmals ehemalige Lehrer und Erzieher. Sie lehnen das Prinzip einer kollektiven Zusammenarbeit ab. Als Theaterdirektoren oder Regisseure spielen sie ohnehin meist die dominierende Rolle innerhalb der von ihnen gegründeten Bühnengruppen oder Theatergruppen.

Sie halten es für ihre Aufgabe, eine Spielvorlage für das ihnen unterstellte Ensemble zu schreiben. In diesem Bemühen haben die meisten dieser Individualisten eine kontinuierliche Entwicklung (1) vollzogen.

Am Anfang stehen zumeist Versuche, Fabeln oder Märchen zu übernehmen und für den modernen Sprachgebrauch zu bearbeiten und sie somit für die Bühne spielbar zu machen. Dies ist die einfachste Möglichkeit, Themen ohne großes Suchen und ohne weitere Vorerwägungen aufzuspüren.

Die bloße Übernahme eines Stoffes jedoch ist wenig kreativ und deshalb auch wenig reizvoll für die Autoren. Sie versuchen, sich Schritt für Schritt von der Vorlage zu lösen und der zugrundeliegenden Thematik durch eigene freie Inspiration eine besondere Note zu geben.

Angestrebte Endstufe ist die 'oeuvre originale', was einer endgültigen Abkehr von der Vorlage gleichkommt. Unter Einbeziehung des Publikums als Kontrollfaktor wird auf diese Weise etwas Eigenes geschaffen.

1) Claude-Pierre Chavanon: "Problématique de la Création Théâtrale pour Enfants", Dissertation an der Universität Lyon II, 1971 - 1972, Seite 96 folgend

DIE BEARBEITUNG

Als das Kinder- und Jugendtheater im Entstehen begriffen war, war die Bearbeitung ein beliebtes Hilfsmittel. Um eine Anerkennung des neuen Genres bei Erziehern und Pädagogen zu erreichen (1), konnten die Autoren ihnen keine völlig unbekannten und von neuartigen Experimenten getragenen Eigenkreationen anbieten. Es galt, klassische Werke, die zum Allgemeingut zählten, oder weithin bekannte Märchen und Fabeln so für ein jugendliches Publikum aufzubereiten, daß das Theater als Medium zur Übermittlung bestimmter Thematiken zunächst einmal akzeptiert wurde.

Die Männer der ersten Stunde mußten sich also überkommener Themen und Schematas (2) bedienen, um sich schrittweise befreien und verselbständigen zu können. Chavanon setzt diese Entwicklung mit jeder technischen Neuerung gleich, die ja auch auf irgendwelchen bereits vorhandenen Gegebenheiten aufbaut:

"Par exemple les premières voitures automobiles imitent les voitures à cheval dans leur carrosserie. Le train reprend l'écartement des roues des diligences." (3)

So verhalten beispielsweise die Fabeln von La Fontaine in neuer Aufbereitung dem Kinder- und Jugendtheater in Frankreich zum Durchbruch. Unzählige Male ist "Le roman de Renart" (4) in den verschiedensten Versionen inszeniert worden.

Allein in den Jahren nach 1960 nahmen das Théâtre de la Clairière, die Comédie de La Rochelle, die Compagnie Jean et Colette Roche, die Comédie de Lorraine, das Centre Théâtral du Limousin, les Marionnettes Théâtrales, La Compagnie Art et Jeunesse, La Source, La Compagnie du Théâtre La Fontaine und Le Groupe 64 diesen Stoff auf. (5) Mit

1) vgl. J. Kisselev: "Le metteur en scène" in T.E.J. 1965/IV

2) vgl. H. Möbius: "Mise en scène au théâtre pour enfants" in T.E.J. 1970/I - II

3) Chavanon, a.a.O., Seite 96/Anmerkung 15

4) vgl. R. Boquié: "Le roman de Renart au théâtre de la Clairière, Interview de Miguel Demuynck", T.E.J. 1964/I

5) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 57

dieser Fabel wurde das Anliegen der Kindertheaterbewegung so in ganz Frankreich demonstriert.

Ähnliche Bedeutung kam einigen Werken Rabelais' zu. Die Geschichte "La guerre pichrocholine" kehrte in vielfachen Variationen auf der Bühne wieder und auch ein Roman wie "Aucassin et Nicolette" lieferte dem Kinder- und Jugendtheater hinlänglich bekannten Stoff.

Eine große Anzahl literarischer Anthologien erfüllte die gleiche Funktion. Klassische oder zeitgenössische Texte, zumeist Gedichte, wurden in loser Folge unter einem Leitthema zusammengestellt und dann von den Schauspielern rezitiert, gesungen oder gespielt.

So entstanden die Kreationen des Théâtre d'Animation Culturelle von R. Bourdet, zum Beispiel "Poésie en liberté" oder "Poètes contemporains".

Auch Musikstücke wurden so umgesetzt, daß sie den Erfordernissen des Kinder- und Jugendtheaters gerecht werden konnten. Die Compagnie Bazilier inszenierte unter anderem Werke wie "Le festin de l'araignée", "L'Apprenti sorcier", "Pierre et le loup" und "Le boeuf sur le toit".

Nicht zuletzt bedienten sich die Kindertheatermacher der traditionellen Kinder- und Jugendliteratur. Jules Vernes "20 000 lieues sous les mers" z.B. wurde von P. Gamarra und D. Bazilier in szenische Bilder umgesetzt. Ähnlich wurde mit "Le merveilleux voyage de Nils Holgersson" von Selma Lagerlöf verfahren.

Seltener zwar, aber nicht weniger wirkungsvoll, wurden Titel der modernen, in Frankreich gängigen Literatur für Kinder für die Bühne umgearbeitet (1). Hierfür mögen "Le Petit Bleu, Le Petit Jaune" (Leo Leoni), "Comment la souris reçoit une pierre sur la tête et découvre le monde" (Delessert) oder auch "Vendredi ou la vie sauvage" (M. Fournier) als Beispiele dienen.

1) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 57

Es gibt sehr unterschiedliche Methoden, einen vorgegebenen Stoff für Kinder und Jugendliche zu bearbeiten. Viel hängt davon ab, in welchem Maße der Autor Distanz zur Vorlage halten kann. Weil der Vorwurf der Entstellung und Verfälschung klassischer Themen gefürchtet wird, bemüht er sich oft, den literarischen Text möglichst getreu umzusetzen.

So wurde aus Lucien Morisses Bearbeitung von "Le Petit Prince" ausschließlich eine szenische Dokumentation des literarischen Schaffens von Antoine de Saint-Exupéry. An derartigen Bearbeitungen lassen sich zwar die Möglichkeiten des Mediums Theater demonstrieren, es wird aber auch der Mangel an eigenen Ideen deutlich.

Die Bearbeitung befindet sich in einem fortwährenden Konflikt, weil sie oft am Interesse des Publikums vorbeigeht, das im Theater nicht nur lehrreiche Literaturstunden erleben will (1). Erst, wenn der kritische Abstand zur Vorlage gewonnen werden kann, erst, wenn der Bearbeiter eigene Gedanken einarbeitet und auch den Zuschauern freien Spielraum läßt, kann die Bearbeitung den Ansprüchen eines Publikums aus Kindern und Jugendlichen genügen.

Interpretationen aller Art, geschichtliche oder geographische Hintergrundinformationen machen erst das Wesen einer freien Bearbeitung aus, wie sie zum Beispiel Maurice Yendt mit "Le Roi Clown" (2) gelungen ist.

Aus der Andersen-Vorlage wurde gewissermaßen eine Neuschöpfung, eine Übertragung der Problematik in die Umwelt der Kinder von heute. Das zu Grunde liegende Märchen diente nur noch als strukturelles Paradigma. Ähnliches galt auch für "La Reine des Neiges", ebenfalls nach einem Andersen-Märchen frei bearbeitet.

1) vgl. A. Beziel: "Rapports du théâtre avec l'école" in T.E.J. 1971/III

2) vgl. "Dossiers pédagogiques", No. 10, a.a.O.

DIE FREIE INSPIRATION

Das Wesen dieser Art der Bearbeitung beschreibt Jean Roche in den Überlegungen zur Realisierung seines "P'tit Jean l'Fort" folgendermaßen:

"De l'analyse systématique des contes, par la fréquence de certains thèmes, de certains symboles, l'insistance d'inspirations nous avons vu sortir des lignes de force toute une histoire: un conte était présent, épars dans ces contes... De ce conte-là nous avons fait notre spectacle." (1)

Der bedeutende progressive Unterschied zwischen der simplen Adaption eines Werkes und der Umsetzung eines Stoffes, der tiefer greifende freie Inspiration zu Grunde liegt, läßt sich am besten an dem Stück "Don Quichotte de la Manche" (2) aufzeigen.

Maurice Yendt stellte im Juli 1963 eine erste Fassung vor, die nichts anderes als eine vordergründige Bühnenfassung des Cervantes-Stoffes war. Die Reaktion des Publikums auf diese Inszenierung war schlecht. Auch im Rahmen des Festivals von Lyon 1965 kam sie nicht an. Daraufhin befaßte sich Yendt erneut mit der Vorlage, löste sich weitgehend von ihr, und 1970 entstand ein neuer "Don Quichotte", dem großer Erfolg beschieden war (3).

Auch für Yendt waren Andersens Märchen eine wahre Fundgrube. "Des Kaisers neue Kleider" diente als Vorlage für "Le Roi Clown" (1971), ein Stück, das dann auch Georges Riquier unter dem Titel "Le roi Paon" für die Compagnie Anne Degay in Szene setzte. Für Yendts vielleicht bekannteste Kreation "Le rossignol et l'oiseau mécanique" (4) war das Märchen "Die Nachtigall und der Kaiser von China" Fundament für weitere Inspirationen.

1) polycopié de la Compagnie Jean et Colette Roche à propos du spectacle "P'tit Jean l'Fort"

2) vgl. "Dossiers pédagogiques", No. 8, a.a.O.

3) vgl. A. B. Berthelot: "Quelques réalisations" in Informations sociales, März 1971, herausgegeben vom T.J.A.

4) vgl. "Dossiers pédagogiques", No. 12, a.a.O.

An "Le rossignol et l'oiseau mécanique" (1970) mit den Bildern von Camillo Osorovitz läßt sich Yendts Methode und Arbeitsweise verdeutlichen. Der Gehalt der Andersen-Vorlage bleibt erhalten: ein mit Staatsgeschäften überbeschäftigter Kaiser erfährt von der Existenz einer Nachtigall, die in der Nahe seines Palastes ihr Nest baut. Als er sie singen hört, verfällt er dem Charme ihrer Stimme und will sie immer bei sich behalten.

An dem Tag, an dem der König einen Spielzeugvogel als Geschenk erhält, dessen Mechanismus wie eine Spieldose Musik erklingen läßt, vergißt er die Nachtigall, die alsbald den Garten des Palastes verläßt. Doch die Freude des Kaisers an dem mechanischen Spielzeug vergeht, und er verfällt der Trauer, aus der ihn die zurückkehrende Nachtigall erlöst.

Bei Maurice Yendts verschwendet der Kaiser seine Zeit nicht damit, seinen Palast kostbar auszuschmücken. Die Hauptperson ist ein wissenschaftstüchtiger Prinz, der durch die eifrige Lektüre seiner Bücher von der Existenz der Nachtigall erfährt. Das kleine Küchenmädchen bei Hofe dagegen kennt den schönen Gesang dieses Vogels schon längst.

Hier wird Yendts Absicht erkennbar, Bücherwissen und praktische, aus der Natur gezogene Erfahrung zu konfrontieren (1). Bis der mechanische Vogel ins Spiel kommt, läuft die Handlung mit der Andersen-Vorlage parallel.

Für den Märchendichter ist das technische Kunstwerk der Spieldose etwas bestaunenswert Einmaliges. Mit seinem Funktionieren erheitert es den Kaiser oder stimmt ihn traurig. Erst die echte Nachtigall, die zurückgekehrt ist und unter seinem Fenster singt, kann den König aus seiner Traurigkeit befreien.

Maurice Yendts hingegen macht das mechanische Spielzeug zum Symbol für die mechanisierte Technik und die Überhandnahme des Lärms, dem der Mensch tagtäglich ausgesetzt ist:

1) Chavanon, a.a.O., Seite 98

"Et aussitôt dans le palais de l'Empereur et dans tous les pays de Chine, on se mit à construire des oiseaux mécaniques. On en construisit de toutes sortes:

des oiseaux mécaniques à roulettes
des oiseaux mécaniques à sonnettes
des oiseaux mécaniques à pirouettes
des oiseaux mécaniques à sifflettes
des oiseaux mécaniques à gargouillettes
des oiseaux mécaniques à pétarade." (1)

Der Lärm, den die mechanischen Vögel erzeugen, vertreibt schließlich alle echten Vögel aus dem Garten des Palastes. Zu guter Letzt fleht der Prinz, schon selbst krank vor Lärm, das Küchenmädchen an, die Nachtigall zurückzuholen:

"La petite fille des cuisines se mit à marcher droit devant elle en jouant de la flûte et bientôt au bout du monde, on vit venir comme un nuage de couleur. C'étaient les oiseaux, les vrais oiseaux, qui au son de la flûte, et Rossignol en tête, s'en revenaient vers le pays de Chine. C'était comme un grand nuage de couleur qui se précipite sur les oiseaux mécaniques. Ce fut alors la grande bataille fantastique des oiseaux de plume contre les oiseaux de fer. Et la victoire fut aux oiseaux de plume: on ne sut jamais pourquoi. Peut-être parce qu'ils étaient plus nombreux. Sans doute parce qu'ils chantaient mieux." (2)

Zwei Anliegen, die Yendt eigen, Andersen aber fremd sind, werden hier deutlich (3): die Rache der kleinen Leute an den Mächtigen, denn ihnen wird das Glück zuteil und nicht den Großen und Reichen, und der Sieg der naturgegebenen Phantasie über eine moderne, technisierte und sterile Welt.

In einem ähnlichen Verfahren wie Yendt hat in der Spielzeit 1971/72 auch le Groupe théâtral Persona diesen Stoff unter dem Titel "Un rossignol, un empereur" bearbeitet.

Andersens Märchen "Des Kaisers neue Kleider" gält den falschen Werten der Welt der Dichter, während Maurice Yendt seine Bearbeitung dieser Fabel mit dem Titel "Le Roi

1) M. Yendt: "Le rossignol et l'oiseau mécanique" (T.J.A.), Folge 27

2) ebenda, Folge 57

3) Chavanon, a.a.O., Seite 99

Clown" in die Welt des Zirkusses verlagert. Er versucht, den Alltag des Durchschnittsbürgers mit Hilfe der Stilmittel der Burleske zu karrikieren.

Jedesmal, wenn Maurice Yendt die Überarbeitung eines Stoffes in Angriff nimmt, versucht er mehr und mehr seine persönliche Orientierung in die Thematik hineinzutragen, ebenso wie in seinen Eigenkreationen seine eigene Mythologie zum Ausdruck kommt (1). Das Théâtre des Jeunes Années inszeniert in der Regel jeweils eine Bearbeitung und ein neues Stück pro Spielzeit, wodurch dieser Vergleich ermöglicht wird.

Für Yendt ist die Märchenvorlage meist nur mehr Vorwand, die Thematik völlig neu zu behandeln und ihr auf diese Art und Weise mehr Ausdruckskraft und vielleicht auch mehr aktuelle Poesie zu verleihen.

Im Bereich der Bearbeitungen läßt sich ein offensichtliches Kommunikationsproblem zwischen der modernen Kinder- und Jugendliteratur und dem Theater feststellen. Von wenigen, bereits genannten Ausnahmen ("Petit Bleu, Petit Jaune" und "Comment la souris reçoit une pierre sur tête et découvre le monde") einmal abgesehen, geht die allgemeine Tendenz dahin, in der Vergangenheit nach Stoff zu suchen.

Worauf diese 'Nicht-Kommunikation' zwischen Literatur und Theater für Kinder und Jugendliche beruht, ob ein gegenseitiger Informationsstillstand zu Grunde liegt, ob die einen nicht mit den anderen reden können oder ob diese Situation aus technischen Schwierigkeiten resultiert (2), ist unklar.

Vielleicht liegt es daran, daß die Texte der Kinderbuchautoren oftmals zu literarisch, zu konstruiert oder zu weitschweifig erscheinen und deshalb nur wenige konkret greifbare Bilder vermitteln, die sich auf der Bühne umsetzen lassen. Auch die Kinder- und Jugendliteratur greift schon

1) vgl. M. Bernard: "Le théâtre des jeunes années et l'action culturelle" in *Organon*, 1970/II

2) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 58

wieder auf Märchen und Fabeln zurück und verwendet sie als Grundlage zu aussagekräftigeren Bildern von heute.

In der Regel kann der Autor des Kinder- und Jugendtheaters, ob er nun ausschließlich bearbeitet, neu schreibt oder im Kollektiv Stücke konzipiert, auch gleichzeitig aktives Mitglied der spielenden Theatergruppe sein oder aber die Bühne selbst leiten oder Regie führen. Eine Ausnahme stellt lediglich Pierre Gamarra (1) dar, der nur am Schreibtisch, nicht aber auf der Bühne für Kinder und Jugendliche produziert.

Die Zahl der Kindertheatermacher, die es geschafft haben, über die Bearbeitung und Umsetzung bekannter Themen hinaus eigenständig kreativ zu werden, in welcher Form auch immer, ist sehr gering:

D. Bazilier
C. Dasté
H. Degoutin
R. Demarcy
M. Demuyneck
M. Franchino
Y. Graffey
A. Recoing
J. und G. Roche
A. Vitez
M. Yendt (2)

Denn dieser letzte Schritt, gegenwartsbezogene Stücke neu zu erschaffen, ist am schwersten zu gehen. Die Suche nach kindgemäßen Themen, nach klaren und schönen Formen, nach ausdrucksstarken Szenen, ist das Kernstück (3) der individuellen Kreation.

1) vgl. Pierre Gamarra: Lettres Françaises vom 1. Juli 1970 (T.J.A.)

2) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Liste im Anhang, Seite 219

3) Chavanon, a.a.O., Seite 100

DIE 'OEUVRE ORIGINALE'

Der Autor, der speziell für ein jugendliches Publikum schreibt, ist immer bemüht, bei seiner Suche auf die Quellen des Daseins in seiner kindlich reinen Form zurückzukehren. Fast jede 'oeuvre originale' beschäftigt sich mit der Suche nach dem Glück, in einer solch einfachen Form, daß auch das Kind sie mitvollziehen kann. Der Dramaturgie bleibt es dann überlassen, dieses Spiel mit Aktion auszustatten und die Handlung voranzutreiben.

Betrachtet man die Kreationen eines Autors, ganz besonders auch im Vergleich zur kollektiven Kreation, zeigt sich, daß das Kinder- und Jugendtheater keine vorgefertigten Stücke kennt, die vom Textbuch weg in starr vorgegebener Form gespielt werden können.

Der Arbeitsanteil der Schauspieler und der Regisseure (1) auf der Kinderbühne ist sehr groß, ob nun eine Individualkreation umgesetzt werden muß, oder ein Stück im Kollektiv Schritt für Schritt aufgebaut wird.

Nur so wird verständlich, daß die ohnehin raren Texte für das Kinder- und Jugendtheater sehr selten im Druck erscheinen. Lediglich die ATEJ veröffentlicht manche Stücke, die ihr bemerkenswert erscheinen oder die am Wettbewerb um den 'Prix Léon Chancerel' teilnehmen.

Die Autoren selbst wissen, daß sie unfertige Texte schaffen, die niemals der Endinszenierung entsprechen und somit nur einen minimalen eigenen Stellenwert besitzen. Weil das Schreiben und die Realisation im Kinder- und Jugendtheater untrennbar verbunden sind, wird deutlich, warum viele Autoren auch gleichzeitig Theaterdirektoren oder Regisseure sind. Für den Bereich des Erwachsenentheaters gilt das ja keineswegs. Das Kinder- und Jugendtheater aber lebt von dieser Verflechtung der verschiedenen Funktionen.

1) vgl. A. Girard: "Développement culturel: expériences et politiques", Paris, UNESCO, 1972

Der Autor dieses Theaters hat kein typisches Interesse daran, seine Kreationen an Verlage zu liefern und sie so publik zu machen. Er behält sie für sich, kennt selbst alle möglichen Spieldifferenzierungen seines Werkes und ist bei jeder Neuinszenierung dabei, um seine spezifischen Eigenarten auch einem anders strukturierten Ensemble von neuem zu vermitteln.

Daß ein Autor und Regisseur seine Kreation auch anderen überläßt, ist selten. Ausnahmen sind nur Maurice Yendt und Catherine Dasté. Yendt stellte sein Stück "La machine à théâtre" auch Yves Graffey zur Verfügung, der es in der Spielzeit 1970/71 in Caen auf die Bühne brachte. C. Dasté gab zwei ihrer Produktionen weiter. So inszenierte die Comédie des Alpes 1971 "Les musiques magiques", und das Théâtre National de Strasbourg spielte 1971/72 "L'arbre sorcier, Jérôme et la tortue".

Als Beispiel für die Unfertigkeit und Formbarkeit der Textvorlagen für die Produktionen des Kinder- und Jugendtheaters mag Maurice Yendts Stück "Le Pays du soleil debout" dienen (1). Im zweiten Akt suchte Yendt einen Einfall, wie sich das Wasser szenisch darstellen ließe. Die Idee des Bühnenbildners Cheloi, der für die szenische Umsetzung Schirme assoziierte, beeinflusste das weitere Konzept des Textes ganz entscheidend (2).

Noch während der ersten Proben wurde die Textvorlage wiederholt geändert. Die Akteure fanden die Beschreibung des ersehnten Wunschlandes im dritten Akt zu dürftig, weil der Unterschied zum Alltagsleben in der modernen Großstadt ihrer Meinung nach nicht deutlich wurde.

Durch das Einbauen weiterer Dialoge und Spielszenen änderte Yendt die Aussage dieser Szene grundlegend. So wurde zum Schluß die Existenz eines Wunschlandes völlig verneint.

1) Kritiken zu "Le Pays du soleil debout" in der Bibliographie im Anhang

2) Chavanon, a.a.O., Seite 101

So drehte sich zuletzt die Grundintention des Stückes völlig, die Zukunft wurde desillusioniert. In dieser durch den Probenverlauf neu entstandenen Fassung wurde "Le Pays du soleil debout" dann auch auf dem Festival von Avignon 1969 vorgestellt.

Sind Autor und Regisseur einer Bühne nicht ein und dieselbe Person, dann arbeiten die Ensembles des Kinder- und Jugendtheaters doch über einen längeren Zeitraum hinweg mit den gleichen Autoren zusammen, um eine Kontinuität ihres Repertoires zu gewährleisten.

Dies gilt beispielsweise für die Compagnie Bazilier, die vier Spielzeiten lang ausschließlich Stücke von Pierre Gamarra inszenierte: Bearbeitungen von "Billy the Kid" und "20 000 lieues sous les mers" und als 'oeuvre originale' die Kreation "En passant par la Louisiane".

Die Verknüpfung mit der Compagnie Bazilier hinderte Gamarra freilich nicht daran, auch für andere Bühnen zu schreiben. Während dieser Phase entstanden "Le Roi Mirilton" für das Franc Théâtre und "Chantepierre et Gras, Gras, Gras" (1), das vom Théâtre de la Mangouste in Tarbes gespielt wurde.

Ähnliche Verbindungen eines Autors mit einer Bühne des Kinder- und Jugendtheaters, ohne dabei gleichzeitig maßgebend an der Inszenierung beteiligt zu sein, ergaben sich auch zwischen der Comédie de Lorraine und Fauquez (2) oder zwischen der Unité Enfants (M.J.C. du Havre) und Giraudon, der für dieses Theater "Juliette et le dragon" und "La Planète bleue" (3) geschrieben hat.

Der Unterschied im Bereich der Individualkreation wird deutlich. Einer Theatergruppe, die eine 'oeuvre originale' eines außenstehenden Autors inszeniert, ist es nur in Aus-

1) "Chantepierre et Gras, Gras, Gras", aufgelegt durch Editions de la Farandole, Paris 1973

2) vgl. Kapitel II, Seite 65

3) vgl. J. Noel: "La planète bleue" in ATAC-Informations, November 1971

nahmefällen möglich (1), Dialoge umzuändern oder zu improvisieren, Szenen umzustellen oder handelnde Personen anders zu charakterisieren.

Stammt die Kreation aber vom Regisseur oder einem Mitglied der Gruppe, dient sie meist nur als Ausgangsvorlage, wie die Verfahrensweise Yendts zeigt. Meist enthält auch in diesem Falle das ursprüngliche Werk die eigentliche Zielsetzung und gibt den groben Handlungsablauf vor, aber innerhalb dieses Rasters kann sich das Ensemble doch weitaus freier bewegen.

Auch die Comédie de Lorraine verfährt unter und mit M. Dufour nach diesem Muster. So wurde z.B. die endgültige Bühnenfassung von "Les Aventures d'un blanc bec" (2) erarbeitet.

Weder Autoren noch Bühnen arbeiten in der Regel nur nach einer einzigen Methode. So produzierte die Compagnie de la Pomme Verte (3) zunächst Stücke unter kollektiver Beteiligung verschiedener Schulklassen ("Tchao et Lon Né"), ging dann zur Kollektivkreation mit den Schauspielern über ("Il était une île"), zeigte aber auch eine Bearbeitung ("Petit Jaune, Petit Bleu") und setzte 1973 sogar ein Autorenstück in Szene ("Jeanne l'ébouriffée").

Es ist schwer, die Grenze zwischen der frei inspirierten Bearbeitung und der 'oeuvre originale' zu ziehen. Denn auch die meisten Neukreationen sind oft durch etwas bereits Vorhandenes oder Vorgegebenes beeinflusst, nur läßt sich die Quelle eben nicht immer konkret beim Namen nennen (4). Deshalb werden dieser Kategorie meist allzu viele Stücke zugeordnet, die eigentlich nur verschlüsselte Bearbeitungen eines alten Themas darstellen.

1) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 56

2) vgl. M. Dufour: "Les aventures d'un blanc bec": notes de travail", Comédie de Lorraine, saison 71/72, ronéotypé

3) vgl. Kapitel II: Seite 64

4) Chavanon, a.a.O., Seite 102

2. Die Möglichkeiten kollektiver Kreation

Es fällt auf, daß sich mit Ausnahme von Pierre Gamarra nur sehr wenige Kinder- und Jugendschriftsteller für den Bereich des Theaters interessieren (1). Das zeugt davon, daß sie die Möglichkeiten noch nicht erkannt haben, die das Theater für Kinder und Jugendliche gerade ihnen und ihrer Arbeit bietet.

Die Bühnen und Theatergruppen haben aus der Not eine Tugend gemacht. Da diejenigen, die ihre Befähigung, für Kinder zu schreiben, längst nachgewiesen haben, nicht zum Kindertheater gefunden haben und folglich keinen Stoff liefern, und weil die Methode der Mehrzahl der Autoren dieses Theaters, Bearbeitungen zu produzieren, weitgehend nicht zufriedenstellen kann, mußten neue Wege gegangen werden, um Themen zu finden und um neue Ideen auf der Bühne umsetzen zu können.

Die lose Form der Kollektivkreation, sei es nun im Ensemble selbst oder zusammen mit Kindern und Jugendlichen (2), bot sich hier als Ausweg an, gerade für Theatergruppen, die eine hierarchische Struktur, wie sie sich bei der Personalunion von Autor, Regisseur und Theaterdirektor meist zwangsläufig ergibt, ablehnen und mehr die gleichberechtigte Zusammenarbeit suchen.

Die kollektive Kreation ist umso bedeutsamer, als hier jeder Teilnehmer, ob er nun Schauspieler, Pädagoge oder Kind ist, den Entstehungsprozeß einer Theaterproduktion (3) gewissermaßen von der Grundidee bis zur Aufführung verfolgen kann und so für sich selbst mehr Nutzen zieht, als wenn er seinen Part aus dem Textbuch lernen würde oder für zwei Stunden isolierter Theaterkonsument wäre.

1) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 56

2) vgl. Ck. Hoffmann: "Modèles exemplaires sur la scène enfantine" in T.E.J. 1969/IV

3) vgl. Ck. Hoffmann: "Problèmes de dramaturgie et de pédagogie" in T.E.J. 1966/IV

MIT SCHAUSPIELERN, PÄDAGOGEN UND PSYCHOLOGEN

Die direkte Beteiligung an der Ausarbeitung eines Stückes für Kinder oder Jugendliche wird den Schauspielern in verschiedener Art und Weise angeboten. Die Methode freilich ist im Prinzip immer gleich.

Wenn die Proben beginnen, liegen lediglich Anhaltspunkte in bezug auf die Spielform, das grundsätzliche Thema und das technische Beiwerk vor (1). Aufgabe der folgenden gemeinsamen Arbeitssitzungen ist es, Vorerwägungen anzustellen, in welcher Form die Idee realisierbar sein könnte und durch Improvisationen Handlungsmomente, interessante Charakterzüge handelnder Personen und schmückende Gags zu finden.

Um eine kontinuierliche Arbeit zu ermöglichen, wird meist eine Art Protokollbuch geführt, in dem alle Einfälle und spontanen Ideen notiert werden, so daß sie jederzeit wieder aufgegriffen werden können. Der Handlungsablauf entwickelt sich so Stück für Stück, die Personen nehmen unterschiedliche Gestalt an und aus der Improvisation wird ein in groben Zügen fixierter Text.

Der Regisseur hält sich bis zu diesem Zeitpunkt weitgehend zurück. Er steuert im Kollektiv seine eigenen Ideen bei und reguliert gelegentlich, wenn ihm zu weit gehende Überlegungen als nicht durchführbar erscheinen. Seine eigentliche Aufgabe beginnt erst in der Endphase (2), wenn er die letzte technische Perfektion mit den Schauspielern einübt und das Stück so aufführungsreif macht.

Gruppen, die nach dieser Methode arbeiten, sind die Comédie de Lorraine und die Compagnie la Pomme Verte. Besonders zu erwähnen ist aber in diesem Zusammenhang das Théâtre de la Clairière, das in den letzten Jahren nur im Kollektiv produziert hat.

1) Chavanon, a.a.O., Seite 87

2) vgl. J. Mazoyer: "Des comédiens pour enfants" in Pour-quoi No. 84, September/Oktobre 1972

In dieser Zeit sind, jeweils aus einer Grundintention, die Miguel Demuynck seinen Akteuren nahebrachte, die Stücke "Le Pêcheur d'images", "Chez moi dans mon quartier" und "Soleil aux troussees" entstanden.

Demuynck fügt der Arbeit im Schauspielerkollektiv noch einen Kontrollprozeß hinzu (1). Im fortgeschrittenen Probenstadium lädt er Kinder oder Jugendliche ein, um anhand ihrer Reaktionen zu überprüfen, ob ihre Anliegen und ihr Erwartungshorizont auch wirklich getroffen worden sind. Kommen aus diesem Kontrollpublikum Anregungen oder Änderungsvorschläge, werden diese, soweit es möglich ist, von den Akteuren auf der Bühne sofort umgesetzt.

Lediglich "Chiche", ein Stück, welches Demuynck 1972 mit einem neu formierten Ensemble in Avignon erarbeitete, weicht von dieser Methode ab. Da für diese Produktion Szenen zu erarbeiten waren, die Argumente für die Schule und konstruktive Kritik am schulischen Alltag zum Ausdruck bringen sollten, bestand bei bloßer Improvisation der Thematik durch das Ensemble die große Gefahr, an den Gegebenheiten, wie sie das betroffene Publikum sieht, vorbei zu interpretieren.

Deshalb ließ sich Demuynck zunächst einmal von den Schülern direkt inspirieren und arbeitete erst dann die Themen, die im schulischen Rollenspiel geäußert worden waren, mit seiner Truppe aus.

Nicht weniger interessant ist das Arbeitsschema der Comédie de Lorraine. Da Henri Degoutin und seine Mitarbeiter sich sehr vom Stil der Commedia dell'Arte beeinflussen lassen, bauen sie ihre Kollektivkreationen auf Figuren dieser Stilrichtung auf (2). Die Helden und deren Charaktere sind vorgegeben (Arlequin, Trépelu, Bragadiou, Picaillon, Nounoulise, Colombine,...).

1) "Le théâtre pour enfants", a.a.O. , Seite 58

2) Chavanon, a.a.O. , Seite 91

Unter dieser Voraussetzung ist die Grenze der Improvisationsmöglichkeiten enger gesteckt. Denn jeder Schauspieler, der in irgendeiner Form bereits mit der Commedia dell'Arte in Berührung kam, trägt unbewußt Schlagworte, Zitate oder markante Passagen dieser Kunstform in sich, mit denen er dann sein improvisiertes Spiel auf der Bühne wieder anreichert.

Sein Können besteht hier also darin, das zum Teil unterbewußte Vorwissen im richtigen Augenblick anzubringen und der jeweiligen Spielsituation anzupassen. So wird die Inspiration und Improvisation im Falle der Comédie de Lorraine zur geistigen Gymnastik (1). Da auch der Bewegungsablauf, die Mimik und der plastische Tanz einstudiert und gelernt sind, handelt es sich um eine begrenzte Improvisation.

Die Gefahr, zu abstrakt zu werden oder das Publikum zu überfordern, die bei der Produktionsmethode des Théâtre de Clairière gegeben ist, besteht in diesem Falle nicht. Degoutin, der mit seinem Ensemble oft von dreizehn Uhr bis ein Uhr morgens arbeitet (Gymnastikübungen und Gitarrenstunden eingeschlossen), setzt einen festen Rahmen, der den Freiraum für Improvisationen festlegt.

Wie die Comédie de Lorraine ein Stück erarbeitet, wird am Beispiel der Produktion von "Arlequin va-t-en guerre" deutlich:

"Pâques 1970: des comédiens, un dramaturge, un metteur en scène travaillent une dizaine de jours à poser les jalons du spectacle: Arlequin va-t-en guerre.

C'est une tentative nouvelle dont l'objectif à long terme est de produire un spectacle dont tous les éléments auront été élaborés et maîtrisés par une équipe de réalisation ouverte sur le monde des enfants par une animation culturelle permanente.

Le modèle d'un tel travail, c'est la Commedia dell'Arte. En effet, l'improvisation libre et anarchique comme méthode de travail pour l'élaboration d'un spectacle est un leurre artistique, un mythe. L'im-

provisation sur un thème imposé ne peut se développer que selon des méthodes extrêmement strictes et contraignantes.

La première répétition eut lieu le 27 juillet 1970. Tout d'abord, une trame fut arrêtée, une histoire simple choisie. Cette trame fut ensuite développée en un scénario structuré en actes et en scènes, mais toujours sans une ligne de dialogue. Chaque scène fut ensuite analysée et découpée en séquences avant que les comédiens se lancent sur scène dans des jeux et des dialogues improvisés. Ce n'est qu'après plusieurs improvisations différentes sur une même scène, qu'un dialogue provisoire fut adopté et confié au dramaturge chargé de le remanier pour le rendre conforme aux lois de la progression dramatique, sans en perdre le rythme ni sa spontanéité, c'est-à-dire l'originalité. Ainsi retouché, le dialogue de chaque scène revient à ses véritables auteurs: les comédiens et à leur chef d'orchestre: le metteur en scène. Et ainsi de toutes les scènes, jusqu'à ce qu'elles puissent être répétées les unes à la suite des autres, révélant dans leur enchaînement les longueurs, les obscurités, les inconsistances et permettant ainsi les coupures, adjonctions, voire les suppressions nécessaires à un bon équilibre dramatique.

Nous avons pensé avoir beaucoup à gagner à faire nôtres les grands principes de la Commedia, forme d'art authentique et authentiquement populaire: théâtre comique, voire satirique; recours aux masques et personnages fixes; élaboration d'un langage gestuel. Cela implique, nous en avons pleinement conscience, un travail considérable et de longue haleine, travail d'une équipe unie par une volonté tenace de perfectionnement et de recherche, une bonne culture, une constante sensibilité aux événements contemporains, un don d'observation aigu... bref, par le refus de la routine." (1)

Die Methode der kollektiven Kreation verlangt dem Schauspieler alles ab. Er muß ständig variieren und beweglich bleiben, kein Textbuch und kein Souffleur helfen ihm. Gerade deshalb ist es wichtig, daß der Akteur des Kinder- und Jugendtheaters die Produktion durch alle Entstehungsphasen hindurch mitvollziehen kann.

1) Auszug aus den fotokopierten Blättern, die als Informationsmaterial zu "Arlequin va-t-en guerre" verteilt wurden

Auch die Compagnie la Pomme Verte unter der Leitung von Catherine Dasté hat in zwei Fällen nach dieser Methode der Kreation im Schauspielerkollektiv gearbeitet. Das Stück "Il était une île" war zwar mehr oder weniger eine Wiederaufnahme der Thematik und auch der handelnden Personen aus den vorangegangenen Produktionen "Cyclème le triste" und "L'arbre sorcier, Jérôme et la tortue" (1), aber diese vorgegebene Thematik wurde im Schauspieler-Kollektiv gefüllt.

Vollkommen freie Hand hatten die Akteure dagegen bei der Kreation des Stückes "Les loups". In einer ersten Sitzung ergaben sich zwei Ausgangspunkte: Einer der Schauspieler wollte unbedingt einmal die Rolle eines Clowns spielen, und von anderer Seite wurde der Gedanke an eine Wolfsjagd ins Spiel gebracht (2). Beide Ideen prägten die Entstehung des Stückes entscheidend.

Ein Blick in das Protokollbuch, das Catherine Dasté von den Arbeitssitzungen zu "Les loups" anlegte, verdeutlicht die Methode, alle Einfälle und Ereignisse spontan zusammenzufügen und stichpunktartig zu notieren:

"Le 11 décembre
 Salle Youri Gagarine 3h
 devant le soleil nos belles images se fanent
 plus de loups en plein jour
 plus de loups sur moquette glissante (Anne)
 échauffement personnel
 1/2 h échauffement collectif
 1/4 h abdos obligatoire
 5 min. saut à la corde
 saut banc (préparation)
 sauts milieu
 travailler la première sortie avec Dominique
 garder quelques mouvements nerveux dans la forêt
 pas trop d'agitation dans l'attaque de la fin." (3)

An diesen unzusammenhängend scheinenden und spärlichen persönlichen Aufzeichnungen läßt sich die zufällige Fortentwicklung eines Themas deutlich erkennen. Eine Idee, in

- 1) vgl. Le Père Auguste: "La voyante myope: L'Arbre Sorcier" in Magazine P.G., No. 1, April 1968
- 2) Chavanon, a.a.O., Seite 89
- 3) Protokollbuch zu "Les loups" einzusehen im Archiv der Compagnie la Pomme Verte, Sartrouville

der eigenen Erfahrungswelt des Schauspielers angesiedelt, nimmt plastische Formen an.

Diesen 'Zufallskreationen' haftet aber auch ein Manko an. Ihnen fehlt oftmals die klar verständliche Einheit, die einzelnen Szenen sind in ihrer Qualität oft sehr unterschiedlich. Die Spontaneität ihrer Entstehung ist derartigen Produktionen meist noch in der endgültigen Bühnenfassung anzumerken. Das jugendliche Publikum spürt das dann, wenn ihm der Handlungsfaden immer wieder zu entgleiten droht.

Gelegentlich werden auch Pädagogen und Psychologen in ein Theaterkollektiv aufgenommen. Das ist nicht ungewöhnlich, wenn man bedenkt, daß eine Vielzahl der Animatoren und Regisseure des Kinder- und Jugendtheaters aus dem Lehrberuf kommt (1) und daß auch zahlreiche Psychologiestudenten hier ein interessantes Betätigungsfeld gefunden haben.

Ihre Aufgabe beim Entstehungsprozeß eines Stückes ist es, die Wirkung der angesprochenen Problematik auf das Publikum zu kontrollieren, suggestive Methoden zu bremsen oder zu forcieren und die Grundaussage der Thematik wirkungsvoll zu dosieren. Darin liegt meist aber die Gefahr, daß der unterhaltende Aspekt bei der Inszenierung zu kurz kommt. Die Akteure sind in der Regel ohnehin gegen eine derartige Bevormundung auf der Bühne eingestellt.

Nützlich ist die Mitarbeit von Pädagogen und Psychologen dagegen durchaus bei der Organisation der Bühnen und der Festlegung des Repertoires (2). Hier sind wissenschaftliche Vorüberlegungen und schulische Erfahrungen sehr wohl auf das Kinder- und Jugendtheater umzusetzen, auf der Bühne jedoch kollidieren sie mit den Zielen und Vorstellungen eines Schauspielerkollektivs.

1) Chavanon, a.a.O., Seite 94

2) vgl. H. Degoutin: "L'animation anti-scolaire" in ATAC-
Informations No. 43, Februar 1973

MIT KINDERN UND JUGENDLICHEN

Im Verlauf der letzten eineinhalb Jahrzehnte entwickelte sich in Frankreich eine spezielle Form des Kinder- und Jugendtheaters, bei der das Zielpublikum in den gesamten Entstehungsprozeß miteinbezogen wird.

Ähnliches erprobte A. Gatti im Bereich des Erwachsenentheaters, und auch in der Kinder- und Jugendliteratur wandte P. Gripari die kollektive Kreation mit Kindern und Jugendlichen erfolgreich an (1).

Im Bereich des Theaters für Kinder entwickelte Catherine Dasté ein ähnliches Schema der Kollektivkreation. Ihre Versuche, die sich über viele Jahre hinweg erstreckten, machten diese Methode, Stücke zu produzieren, schließlich auch für andere Bühnen und Ensembles praktikabel.

Obwohl diese Art der Kreation an der Gesamtheit der Theaterproduktionen für Kinder und Jugendliche nur unwesentlichen Anteil hat, wurde sie doch am meisten diskutiert, da sie alle bisherigen Grenzen des Repertoires zu sprengen drohte.

Dabei wurde diese Methode, das Publikum am Entstehungsprozeß zu beteiligen, gerade aus dem Dilemma heraus geboren (2), daß es nur eine beschränkte Anzahl spielbarer Stücke für Kinder und Jugendliche gab, und daß die Distanz zwischen dem erwachsenen Autor und dem heranwachsenden Adressaten oftmals unüberbrückbar zu sein schien.

Um hier Abhilfe zu schaffen, hatte Catherine Dasté mit dem Ensemble der Tréteaux de Saint-Etienne, später dann mit der Compagnie la Pomme Verte, Kindergruppen zur Mitarbeit herangezogen (3). Die Kinder erfanden die Geschichten, die einmal die Handlung bilden sollten, und wirkten dann

1) vgl. P. Gripari: "Contes de la rue Broca", Paris, La Table Ronde, 1967

2) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 59

3) vgl. Catherine Dasté: "Méthode de travail" in Courrier de l'UNESCO, Dezember 1969

auch bei der Realisation des Stückes mit, sei es durch das Zeichnen und Basteln verschiedener Dekors oder durch das Entwerfen von Masken und Kostümen.

Diese Erneuerung und Belebung der Kindertheaterszene rief die unterschiedlichsten Reaktionen hervor. Sie äußerten sich sowohl in strikter Ablehnung als auch in leidenschaftlicher Befürwortung (1). Theaterdirektoren, Animatoren und Regisseure diskutierten über Wert und Unwert dieser Methode und besonders über die Frage, inwieweit kindlicher Ideenreichtum kreativ sein könne.

Es hatte oft den Anschein, als sei der Erwachsene aus dem Entstehungsprozeß des Stückes völlig verbannt, als würde die Kreation in einem Klima totaler Ungelenktheit vonstatten gehen, und als sei der Animator schließlich nur noch ein Spiegel kindlicher Einfälle und übe lediglich die Übersetzungsfunktion des Interpreten aus (2).

Dieser Eindruck wurde gerade bei einer Vielzahl von Psychologen verstärkt, welche die kollektive Kreation mit Kindern und Jugendlichen lange Zeit als Chaos betrachteten, bei dem sich Kinder zwar austoben könnten, aber kein Theater im Sinne des Kunstbegriffes entstehen könne.

Mitschuld an dieser Fehlinterpretation trug Le Groupe du Théâtre de l'Ile-de-France, die unter der Leitung von Jacques Sarthou im Rahmen des Kongresses der 'Société de Psychopathologie de l'Expression' 1972 das Stück "Une drôle d'expédition à la recherche du Pays Magique" vorstellte, in dem tatsächlich die ordnende Hand eines erwachsenen Animators ganz und gar fehlte.

Schon im Programmheft war vermerkt:

"...à partir d'une pièce entièrement créée (idée, texte, costumes, décors) par des enfants d'école primaire et jouée par des adultes comédiens professionnels." (3)

1) vgl. Andrée Levy-Bonavita: "Catherine Dasté ou l'opportunité d'un théâtre avec les enfants" in Travail Théâtral No. 4, Juli/September 1971

2) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 59

3) Programmheft zu "Une drôle d'expédition à la recherche du pays magique", März 1971, Seite 2

Erst in jüngster Zeit versuchen objektiv-kritische und ernsthafte Analysen, die kollektive Kreation mit Kindern und Jugendlichen näher zu durchleuchten und den spezifischen Charakter herauszustellen, um alle Fehlinterpretationen zu widerlegen.

Insbesondere die Veröffentlichungen von Catherine Dasté (1) tragen wesentlich zu einer Klärung bei. Zusammen mit einigen weiteren engagierten Kindertheatermachern versucht sie, das Mißverständnis aus dem Weg zu schaffen, das in bezug auf die Rolle des Erwachsenen bei dieser Kreationform entstanden ist.

Bei einer Beschäftigung mit den Texten C. Dasté's wird ihre Arbeitsweise deutlich. Sie schreibt 1966 von ihren Erfahrungen mit dem Wesen kindlicher Erfindungsgabe, stellt vier Jahre später aber auch die Bedeutung des Animators als Regulativ bei dieser Art der Kollektivkreation heraus.

Catherine Dasté begründet ihre Initiativen folgendermaßen:

"Sur le plan du théâtre même, je suis de plus en plus persuadée de la valeur de cette méthode de création de spectacles pour enfants (sans pour cela vouloir en faire le monopole du théâtre pour enfants en France!). Je reconnais l'intérêt des adaptations de contes anciens de divers pays qui contiennent souvent un enseignement riche et précieux, et dont le charme est toujours vivant. Il existe aussi d'excellentes pièces pour enfants écrites par des dramaturges et des poètes contemporains.

Mais souvent, les auteurs adultes ont un souci de moralisme qui, à mon sens, gâche bien des pièces. Souci de moralisme, souci d'éducation, d'enseignement qui est incompatible avec le théâtre (tel que je l'aime). Le théâtre n'est pas une tribune; et si, dans certains cas, cette notion de théâtre peut être admise pour les adultes, elle n'est jamais justifiée pour les enfants. Le théâtre alors renonçant au rôle qui est le sien, devient un auxiliaire de tout ce qui concourt à 'domestiquer' l'enfant pour en faire un citoyen malléable et docile.

1) Die Veröffentlichungen von Catherine Dasté siehe Bibliographie im Anhang

A mon sens, au contraire, le rôle du théâtre doit être de préserver, de développer la partie la plus précieuse, la plus fragile, la plus profonde en chaque homme, son originalité, son imagination, ce par quoi il pourra être lui-même. Et ce rôle, le théâtre ne pourra le jouer que dans la mesure où il créera des oeuvres de 'poètes'. C'est pourquoi je crois au théâtre inventé par des enfants, car les enfants sont des poètes souvent, mille fois plus souvent que nous.

Il semble aussi que, à notre époque où les valeurs morales, esthétiques et religieuses de la culture occidentale sont remises en question, il y a une façon d'interroger l'homme, sans nulle idée préconçue, d'être 'à l'écoute' pour essayer de discerner quelques indices, qui peut nous apporter indications et renseignements précieux. Au lieu de composer aux enfants notre morale, notre conception de la vie, de leur enseigner, comme le préconisait à un récent congrès une déléguée américaine, 'the bitterness of things', l'amertume des choses de la vie, écoutons-les, peut-être ont-ils quelque chose à nous apprendre, eux qui n'ont pas encore été abîmés..." (1)

Auch wenn das Grundschemata dieser Verfahrensweise bei der Kreation von Kinder- und Jugendtheaterstücken einfach zu sein scheint, hat es doch zahlreiche Variationen erfahren, die entweder durch Erfordernisse von formalen Stellenwert (z.B. die Zeitspanne, die für die Gesamtproduktion eines Stückes zur Verfügung steht) oder durch die unterschiedliche Persönlichkeit der Animatoren und der Schauspieler (2) bedingt sind.

Anhand der Kreationen von Catherine Dasté läßt sich der experimentelle Charakter der kollektiven Entstehungsform in seinen verschiedenen Phasen durchleuchten. Insgesamt hat J. Dasté sechs Bühnenstücke mit Kindern und Jugendlichen entworfen und ausgearbeitet. Die feine Differenzierung bei der Kreation dieser sechs Stücke verdeutlicht die Ent-

1) Catherine Dasté: "Expérience de création de spectacles pour enfants inventés par les enfants" in T.E.J. 1970/IV, Seite 21/22

2) vgl. Pierre Leenhardt: "L'enfant et l'expression dramatique" in der Reihe E 3 bei Casterman, Paris 1973, Seite 77 - 84

wicklung, die eine verstärkte Teilnahme und vermehrte Direktiven des erwachsenen Animators wünscht und erfordert (1).

Vorweg seien diese sechs Kreationen, die Catherine Dasté mit Schülern schuf, kurz zusammengestellt:

- 1960: "Les musiques magiques", Comédie de Saint-Etienne. An der école de la Roseraie in Dieulefit (Drôme) erarbeitet und in Szene gesetzt von J. Lancelot, G. Allwright und C. Dasté. Wiederaufnahme 1965: Comédie des Alpes, Inszenierung: C. Dasté.
- 1961: "Cyclopème le Triste", Comédie de Saint-Etienne. L'école de la Roseraie, bearbeitet von C. Dasté, Regie: C. Salaman.
- 1968: "L'Arbre sorcier, Jérôme et la tortue", Théâtre du Soleil, erarbeitet in einer classe Freinet in Sartrouville (Yvelines), Inszenierung: Dasté.
- 1968: "Glomoël et les pommes de terre", Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, erarbeitet in der école de Menilmontant (Paris), Inszenierung: C. Dasté, Regieassistentz: F. Lauzon.
- 1969: "Tchao et Lon né", Théâtre de Sartrouville (Yvelines), Inszenierung: C. Dasté, Regieassistentz: F. Lauzon.
- 1970: "Le village sans sommeil", mit senegalesischen Schulkindern in Ehies erarbeitet. (2)

Von großer Bedeutung ist zunächst der unterschiedliche Ausgangspunkt bei diesen Kreationen. Wie im Falle von "Les musiques magiques" kann von erwachsenen Animatoren das Grundthema vorgegeben werden, zu dem sich dann die Kinder äußern und das von den Schülern durch Geschichten, Erzählungen oder auch Aufsätze weiterentwickelt wird.

Catherine Dasté schildert, wie das Grundthema für "Les musiques magiques" gefunden wurde:

"Autour d'un feu de bois, dans une vieille ferme de montagne, nous en discussions, le soir. Nous étions tous d'accord, bien sûr, pour faire quelque chose de neuf, de vraiment poétique, et surtout pas 'moralisateur' - mais comment? Lancelot donna son idée: demander à son ami Michel Small qui venait de prendre la direction d'une école à Dieulefit dans la Drôme de proposer à ses jeunes élèves d'inventer un spectacle,

1) vgl. Interview mit Catherine Dasté in Le Monde vom 24./25. März 1968

2) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Liste, Seite 60/61

à partir d'une idée très simple, - par exemple:
'deux personnages de cirque partent à la recherche
d'un objet merveilleux.'" (1)

Aber auch die Wahl der Thematik kann den Kindern freigestellt werden. In den Animationsstunden, zu denen C. Dasté in die jeweiligen Klassen kommt, dürfen die Kinder frei erzählen und eigenständige Geschichten erfinden. Die lenkende Funktion des erwachsenen Animators besteht darin, den Kindern zu helfen, sich aus dem Einflußbereich der Umwelt, der Massenkommunikationsmittel oder der Comics zu lösen.

Catherine Dasté sucht keine Aufbereitung billigen Klackwerks und will keine stereotype Wiedergabe von Handlungsmustern, wie sie im Fernsehen oder im Kino geboten werden, sondern sie sucht nach Geschichten, die ihre Inspiration aus dem Unterbewußtsein und dem noch unverbildeten Charakter des Kindes beziehen (2). "Glomoël et les pommes de terre" entstand nach solchen frei erfundenen Geschichten.

Es könnte sich bei einer derartigen Verfahrensweise um den Versuch des Animators handeln, die Schülergruppe, mit der er gerade arbeitet, in Übereinklang mit seinen eigenen Vorstellungen und seinem eigenen Bild von einer kindlichen Wunderwelt zu bringen. Es ist, als akzeptiere er das Vorhandensein einer kindlich poetischen und reinen Imagination, die nur von den Folgen des sozialen Kontextes überlagert ist (3), als glaube er an ein Stück noch unangetastete, von einem Schutzmantel umgebene Seele im Kind.

Die sozialen Zusammenhänge werden bei dieser Art der Kreation fast als Fremdkörper für die ureigene Wesensbildung des Kindes betrachtet. Vom Ablauf einer derartigen Animation durch den Erwachsenen her gesehen, stellt sich die Frage, inwieweit die von den Kindern 'spontan' gelie-

1) Catherine Dasté: "Les Tréteaux de Saint-Etienne et le Théâtre pour l'Enfance" in T.E.J. '1963/ I-II, Seite 12

2) vgl. Catherine Dasté: "Le théâtre pour enfants" in Courrier de l'UNESCO, Oktober 1969

3) vgl. Ackerman: "A Sartrouville, un théâtre pour l'imagination des enfants, Interview de C. Dasté" in Changer l'école, Paris, Edition de l'Epi, 1970

ferten Geschichten (1) nur eine direkte Antwort des in eine bestimmte Richtung gelenkten Kindes auf die beim Animator bereits vorhandene Vorstellung repräsentieren.

Catherine Dasté gesteht diese Gefahr zu, aber sie hält eine Willkür bei dieser Art der Animation für völlig un- oder unterbewußt:

"Ces exigences nous ont amenés à nuancer notre émerveillement au sujet de l'invention des enfants, à prendre conscience de l'importance du rôle de l'animateur qui recueille les histoires, de l'influence plus ou moins consciente qu'il a sur les enfants, les amenant parfois à raconter ce qu'il a envie d'entendre; de l'extrême rareté de l'invention réelle.

Nous nous posons certaines questions sur la nature réelle de cette invention. Nous essayons d'être plus exigeants, plus rigoureux que pendant la première période qui était celle de l'enthousiasme de la découverte..." (2)

Zweites wichtiges Kriterium bei dieser Art der Kollektivkreation ist die Auswahl der Kinder und Jugendlichen, die am Produktionsablauf teilhaben sollen. Diese Gruppe ist nie ganz zufällig zusammengestellt worden. So wählte Michel Small, Schulleiter in Dieulefit, für die Animationsstunden zu "Les musiques magiques" mit Bedacht eine kleine Gruppe von Kindern aus, die alle aus Künstlerfamilien stammten.

"Glomoël et les pommes de terre" dagegen wurde mit zehn Jungen aus sogenannten 'écoles actives' im 20. Pariser Arrondissement entworfen. Sie hatten sich freiwillig gemeldet und wußten, daß ihre Einfälle zur Ausarbeitung eines Theaterstückes für Kinder verwendet würden. Ähnliches galt auch für die Vorproduktion von "L'arbre sorcier, Jérôme et la tortue".

Es ist nicht sinnvoll, ganze Schulklassen am Entstehungsprozeß zu beteiligen, da das Niveaufälle oftmals sehr stark wird und nicht bei allen Schülern das nötige Interesse geweckt werden kann. Catherine Dasté wählt aus diesem

1) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 61

2) Dasté in T.E.J. 1970/IV, a.a.O., Seite 23

Grunde speziell begabte und interessierte Kinder aus, nimmt sie aus dem Klassenverband heraus und formt sie zu neuen Gruppen. Davon verspricht sie sich größere Effektivität ihrer Produktionen:

"Avec des enfants qui reçoivent un enseignement traditionnel, qui n'ont jamais le droit de s'exprimer il est impossible d'accomplir ce travail. Il en est de même pour le dessin. Si les enfants peuvent dessiner librement, leur imagination est féconde; si on leur impose des règles, elle se tarit. Ici le terrain était préparé car ces enfants-auteurs ont des instituteurs qui appliquent les méthodes Freinet." (1)

Die traditionelle Unterrichtsform eignet sich nach Meinung von Catherine Dasté also nicht gerade für ein Zustandekommen einer Kollektivkreation mit Kindern und Jugendlichen. Eine noch strengere Auswahl seiner jugendlichen Mitarbeiter trifft Jacques Sarthou vom Théâtre de l'Ile-de-France. Er erfand sogar einen 'test d'imagination', um die Kinder herauszufinden, die an der Kreation teilnehmen sollen.

Ist die Wahl der Kindergruppe und des Grundthemas erfolgt, beginnt die Hauptarbeit des Kollektivs. Die Verkettungen des Handlungsablaufes und die Beziehungen der handelnden Personen müssen gefunden und fixiert werden. Auch hier muß der Animator vielfach eingreifen. Er muß letztlich die Auswahl aus einer Vielzahl frei erfundener Geschichten treffen und gibt so ein bestimmtes Raster für das entstehende Stück vor.

Im Falle der Produktion von "Glomoël et les pommes de terre" wählte Catherine Dasté unter zwanzig registrierten Geschichten zusammen mit den Kindern die zwei besten aus. So konnte dann ein erstes einheitliches Skript zum Thema der "épidémie de patates" entstehen:

"En Tocardie, où l'économie nationale est la patate, il se passa une catastrophe qui est: la patate est malade.

1) Interview in Le Monde (24./25. März 1968), a.a.O.,
Seite 15

Mais malheureusement les frères Glad sont là. Ce sont des savants qui savent tout, qui font tout, en vérité ce sont des génies. Dans les marchés, nous voyons des vendeuses de patates où sur des pancartes il y a marqué: Prix boum. Et une dame interrogea une des vendeuses et dit: "que veut dire prix boum?" Et toutes les patates explosèrent car elles avaient le virus de l'explosion. "Merci mais voilà quand même une curieuse façon de vendre!".

Mais cela s'aggrava lorsque les citoyens de la ville mangèrent des patates: ils explosèrent. Alors un des frères Glad inventa un contre-poison, et l'autre, une patate de 1098 tonnes pour nourrir toute la Tocardie. Des gens viennent avec leurs casseroles et disent: "Vivent les frères Glad!".

Mais un bandit introduisit dans la patate un virus qu'il avait volé aux frères Glad quand ils faisaient leurs essais, et la patate bougea et explosa; alors le maire dit: "Arrêtez-les! ce ne sont pas les frères Glad qui ont inventé la patate nationale!" et ils allèrent en prison. Puis ils en ressortirent deux jours après, et là ils inventèrent une nouvelle patate, et ils obtinrent le prix du meilleur citoyen et de sauveur de la Tocardie." (1)

Bei der Kreation von "Les musiques magiques" griff Cathérine Dasté ein, als es galt, aus der Vielzahl der Figuren, die von den Kindern erfunden worden waren, letztlich die auszuwählen, die in der szenischen Umsetzung am meisten herzugeben versprochen:

"Nous trouvâmes là une matière énorme, touffue et extraordinairement riche. Mais aucun de ces contes, interminables et merveilleux, n'étaient assez simple et 'dramatique' (au sens théâtral du mot qui s'applique à tous les genres), pour être joués.

Nous avons alors choisi les personnages qui nous semblaient les mieux venus: pour le départ du cirque, un clown et un singe (qui plus tard est devenu un clown déguisé en singe), puis 'La Voyante Myope', 'Le Fakir à jambe de bois', cette jambe dans laquelle il cachait sa flûte qui charme les serpents, objet magique, 'Le Fou du désert', qui ne pouvait pas enterrer son chat puisqu'il n'y avait personne pour assister à l'enterrement et qui inlassablement traînait le petit

1) C. Dasté in T.E.J. 1970/IV, a.a.O., Seite 13

corbillard. Il y'en avait bien d'autres qu'à regret nous étions obligés d'abandonner pour des raisons d'économie de distribution, car nous n'avions qu'un nombre restreint de comédiens." (1)

Die Anleitungen des erwachsenen Animators sind während der gesamten Produktionsphase unerlässlich. In dem Maße, in dem die Kindergruppe immer neue Einfälle an die Ausgangsthematik anfügt, muß auch die Produktivität der Kinder immer wieder beschnitten und neu kanalisiert werden (2). Nur so kann eine einmal eingeschlagene Richtung erkennbar beibehalten werden. Wie der Animator in den Aufbau des Szenarios eingreifen kann und muß, erläutert Catherine Dasté:

"Puis nous reprenons l'histoire et nous commençons à la développer en y ajoutant parfois des épisodes tirés d'autres histoires. Désormais l'invention sera collective; chacun apporte ses idées pour enrichir le thème qui a été choisi. Et c'est ainsi que le scénario prend forme peu à peu au cours de plusieurs mois. De nombreux épisodes se greffent, des digressions fantastiques s'ajoutent et menacent de prendre la place du thème principal. Pendant un temps il faut laisser faire; les enfants sont très excités par l'histoire et chacun veut ajouter un épisode. Puis vient la phase finale de la construction du scénario au cours de laquelle j'interviens pour amener les enfants à élaguer, à simplifier; je pose des questions sur les passages un peu obscurs ou confus, je leur conseille de supprimer un personnage trop épisodique. Je tâche de ne jamais leur donner d'idées mais de toujours les amener à découvrir et à inventer.

L'année dernière lorsque le scénario a été construit j'ai demandé aux enfants de le jouer; et pendant six semaines environ ils ont improvisé le dialogue. Ils se sont énormément amusés mais je dois dire que j'ai été assez déçue du résultat; le vocabulaire était pauvre et le dialogue sans grand intérêt." (3)

Aus der Erfahrung heraus, daß der von Kindern im Rollenspiel verwendete Wortschatz nicht ausreicht, um die Dialoge eines Stückes zu gestalten, schreibt Catherine Dasté die

-
- 1) C. Dasté in T.E.J. 1963/I-II, a.a.O., Seite 13
 - 2) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 62
 - 3) C. Dasté in T.E.J. 1970/IV, a.a.O., Seite 12

Texte selbst, wobei sie freilich die Anregungen und Ideen der Kindergruppe miteinbezieht.

Meist werden auch die Schauspieler beteiligt, wenn die Dialoge entstehen sollen (1). Zum einen werden sie so bereits mit ihrer Rolle vertraut, zum anderen nützt es auch ihrem Verständnis, wenn sie den Entstehungsprozeß zumindest teilweise miterleben. Catherine Dasté erreicht dadurch eine totale Kollektivkreation, an der alle Beteiligten mitarbeiten:

"Ce fut un travail d'équipe total en ce sens que nous avons ensemble cherché à exprimer les idées des enfants en leur offrant seulement l'appui de notre technique du théâtre. La pièce a été montée peu à peu lors d'improvisations, de recherches en commun passionnantes et enrichissantes. Toutefois au moment où la forme définitive est acquise la pièce est mise en scène de façon très précise." (2)

Auch bei der Ausarbeitung der Dekors und Kostüme ist die regulative Funktion des erwachsenen Animators erforderlich. Nur so können themabezogene Kinderzeichnungen auch als visuelle Elemente in der Inszenierung verwendet werden.

Die Kreation des Bühnenbildes und der Ausstattung des Stückes muß nicht zwingend durch die gleiche Gruppe von Schulkindern erfolgen, die auch schon Handlung und Dialoge geschaffen bzw. inspiriert hat. Catherine Dasté erarbeitete die Dekors zu "Glomoël et les pommes de terre" beispielsweise mit einer neu formierten, zeichnerisch sehr begabten Gruppe, der lediglich die vorher entstandene und endgültig fixierte Geschichte der Handlung erzählt worden war.

Auch die so entstandenen Kinderzeichnungen können nicht direkt auf der Bühne verwendet werden. Aber sie dienen als Ausgangsbasis oder Inspirationsquelle für das eigentliche Bühnenbild (3). In verschiedenen Zeichnungen vorhandene

1) vgl. P. Philibert: "Les tréteaux de St. Etienne devant les enfants", dossier C. Dasté, Lettres Françaises No. 874, 1961

2) C. Dasté in Le Monde (24./25. März 68), a.a.O., Seite 15

3) vgl. C. Salaman: "Bulletin de la Comédie de St. Etienne" dossier C. Dasté, Paris 1970

Charakteristika können auf diese Art und Weise zu einem einzigen, aussagekräftigen Detail in der aufführungsreifen Endfassung zusammengesetzt werden.

Bei der kollektiven Kreation mit Kindern oder Jugendlichen ist die aktive Teilnahme des Erwachsenen also in jeder Phase dringende Notwendigkeit. Wird der Animator seiner direktiven Funktion nicht gerecht, endet das Unterfangen in jenem totalen Chaos, welches die Psychologen auf dem Kongreß von 1972 (1) so sehr entsetzte.

Jacques Sarthou und seine Theatergruppe überforderten bei der Produktion von "Une drôle d'expédition à la recherche du pays magine" die beteiligten Kinder. Diese mußten alle Details der Kreation und der Inszenierung des Stückes gänzlich ohne Anleitung und Kontrolle durch erwachsene Animatoren erfinden und reihten sie deshalb auch wahllos aneinander.

In diesem Fall wurde der eigentliche Sinn dieser Methode nicht erkannt, die Idee der kollektiven Kreation mit Kindern und Jugendlichen wurde mißbraucht:

"Le thème central de la pièce étant suffisamment défini, nous le découpâmes en scènes pour permettre aux enfants d'écrire plus rapidement." (2)

Hier liegt die Betonung nicht mehr auf dem Miteinander von Kindern, Schauspielern und Animatoren, das das Wesen dieser Art der Kreation ausmacht. Die Beteiligung von Kindern am Entstehungsprozeß eines Stückes soll in erster Linie dazu dienen, daß Form und Gehalt des Repertoires dem jugendlichen Publikum entsprechen und die Darbietungen auf der Bühne endlich zufriedenstellen können. Ihre eigenen Produzenten, wie im Falle von "Une drôle d'expédition à la recherche du pays magine" sollten Kinder und Jugendliche nicht sein.

1) vgl. Seite 126

2) Programmheft zu "Une drôle d'expédition à la recherche du pays magine", a.a.O. , Seite 2

Es sei erwähnt, daß diese Methode der Kollektivkreation einen Nebeneffekt aufweist. Die Arbeit mit den Kindern erreicht nicht nur die Entstehung eines Szenarios, sondern stimuliert gleichzeitig auch Wortschatz, Ausdruckskraft und Spontaneität des Kindes (1). Catherine Dasté bezeichnet ihre Methode deshalb auch als intermediäre Aktivität (2) zwischen Theater und Schule.

Am Ende dieses Kapitels soll eine Liste weiterer bedeutender Kollektivkreationen mit Kindern und Jugendlichen stehen, die nicht aus der 'Werkstatt' von Catherine Dasté stammen, aber nach vergleichbaren Kriterien aufgebaut sind:

"Krahole Mirador"

Groupe: Théâtre Action

Direction: Renata Scant et Fernand Garnier

"L'Appareil photo"

Groupe: Théâtre National des Enfants

Direction: M. Franchino

"Pantins Panthommes"

Groupe: Théâtre du Robec

Direction: Didier Moreau

"Chantepierre et Gras-gras-gras"

Groupe: Théâtre de la Mangouste (Tarbes)

Direction: Commission Pédagogique du S.N.I.-section des Hautes-Pyrénées

"Le moulin à blé, le moulin à huile"

Groupe: Studio Théâtre de Vitry

"Le balayeur joueur de flûte", nach Motiven der Erzählung 'Der Rattenfänger von Hameln'

Groupe: Théâtre de Bourgogne

"Tristin et Rondondu au Royaume du Beauplaisir"

Groupe: Théâtre de Choisy-le-Roi

Direction: Dominique Serreau (3)

1) vgl. M. Bourumeau: "Animation scolaire" in Itinéraires (Sartrouville), März 1972

2) C. Dasté in T.W.J. 1970/IV, a.a.O., Seite 23

3) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Liste Seite 64/65

Kapitel IV: DAS REPERTOIRE

Es ist schwierig, einen Überblick über das Repertoire, welches für das Kinder- und Jugendtheater in Frankreich verfügbar ist, zu gewinnen. Eine alles umfassende Aufstellung über dieses Repertoire, über die Gesamtheit der Stücke, die für ein Publikum aus Kindern und Jugendlichen entworfen worden sind und von Erwachsenen gespielt werden sollen, gibt es nicht.

Eine Liste der UFOLEA (1) von 1972 führt 481 Titel auf. Diese Aufstellung, für Laienspielgruppen im Amateurtheaterverband zusammengetragen, ist aber nicht mit dem Repertoire des neu definierten Kinder- und Jugendtheaters identisch, da die Mehrzahl der Stücke Rollen für Kinder vorsieht und so konzipiert ist, daß Kinder und Erwachsene gemeinsam spielen können.

In der 'collection Rondel' (bibliothèque de l'Arsenal) sind ebenfalls Stücke zusammengestellt, unter ihnen vor allem Titel aus dem 19. Jahrhundert. Diese Kollektion hat freilich nur historischen Stellenwert (2), da diese Stücke für Kinder und Jugendliche heute nicht mehr auf den Bühnen gebracht werden.

Die Zusammenstellung des Repertoires wird durch die Unregelmäßigkeit der Publizierung und Edition der Kreationen erschwert. Léon Chancerel war der erste, der seine für die Pfadfinder bestimmten Szenen veröffentlichte und so allgemein zugänglich machte. Daraus entstand eine aktuelle Repertoiresammlung, die 'collection Léon Chancerel' (3), die auch heute noch ständig erweitert wird.

Die Edition Magnard gibt seit 1971 die Kollektion "Théâtre et Jeunesse" heraus. Sudel, Billandot und Bordas

1) vgl. Abkürzungsliste, Seite 11

2) vgl. G. Dumur: "Histoire des Spectacles", Paris, Encyclopédie de la Pléiade, Ed. Gallimard, 1965

3) vgl. L. Chancerel: "Spectacles pour l'enfance" in T.E.J. 1964/IV, Seite 135 - 146

sind weitere Editoren von Kinder- und Jugendtheaterstücken. Auch die einschlägigen Zeitschriften wie "T.E.J.", "L'avant-scène", "Théâtre populaire" oder "Les cahiers de l'éducation permanente" drucken hin und wieder einen Text vollständig ab.

Der Großteil des Repertoires aber existiert nur auf abgezogenen oder photokopierten losen Blättern oder gar nur im unvollständigen Regieentwurf.

Die Kindertheatermacher fordern mit Nachdruck die Schaffung eines spezifischen Repertoires (1), das allen Bühnen des Kinder- und Jugendtheaters zugänglich sein sollte. Sie untermauern damit Léon Chancerels Aussage: "Le répertoire français est à créer et à éditer." (2)

Dennoch lassen sich aus den Unterlagen der verschiedenen Bühnen 356 Stücke zusammentragen, die innerhalb der letzten fünfzehn Jahre inszeniert und in irgendeiner Form auf Papier festgehalten worden sind (3). Trotz dieser relativ großen Zahl läßt sich daraus noch kein einheitlich handhabbares Repertoire ersehen.

Die untrennbare Verbindung zwischen der Kreation und der Theatergruppe, die sie geschaffen hat (4), läßt oft eine Wiederaufnahme der Inszenierung durch andere Bühnen gar nicht zu. Die wenigen Ausnahmen, bei denen Produktionen des Kinder- und Jugendtheaters weitergegeben und von anderen Theatergruppen neu inszeniert worden sind, bestätigen diese Tatsache geradezu.

Die ungenügende Anzahl unabhängiger Autoren für das Kinder- und Jugendtheater und die häufige Interessenkollision zwischen Animator und Regisseur in einer Person, wie bei Demuyne, Yendt, Temporal (5), Roche und Dasté, sind weite-

- 1) vgl. E. Copfermann: "Avec de nouveaux matériaux" in "Le théâtre dans le monde", Band XV, No. 2, 1966
- 2) P. Mélis: "Le théâtre pour enfants, une interview de Léon Chancerel" in Informations sociales, No. 2, Februar 1965, Seite 89
- 3) komplette Liste der Stücke im Anhang
- 4) "Le théâtre pour enfants" in der Reihe "Enfance", Sondernummer 1973, Seite 238
- 5) vgl. R. Boquie: "Interview de Jean-Loup Temporal" in Camaraderie, Mai 1955, Seite 29

re Gründe dafür, daß eine systematische Verteilung und Zugänglichkeit der Texte nicht gewährleistet sind.

Sowohl bei der Kollektivkreation einer Theatergruppe, die sich den Tendenzen des modernen Theaters verschrieben hat (beispielsweise Demuynck, Sergeant, Dasté, Begoutin), als auch bei der Partizipation des Kindes am Entstehungsprozeß (z.B. Dasté, Serreau, Sarthou) steht die Produktionsmethode und nicht der fertige Text eines Stückes im Vordergrund.

Zwar arbeiten durchaus mehrere Bühnen nach der jeweils gleichen Konzeption, aber das so entstehende Stück ist immer mit einem begrenzten Zeitraum in der Geschichte der jeweiligen Bühne eng verbunden (1). Das ist letztlich auch der Grund, daß eine ganze Reihe von Stücken nicht wieder aufführbar ist und deshalb zu einem allgemein verwendbaren Repertoire nichts beiträgt. Zu eng ist die Konzeption solcher Kreationen mit der Einstellung eines einzigen Theaters zu den Begriffen Kind und Theater, bzw. deren Funktion, verknüpft.

Dennoch soll versucht werden, das Angebot für Kinder und Jugendliche deutlich aufzuzeigen, auch mit Hilfe einzelner Beschreibungen, die in irgendeiner Art und Weise typische Wesenszüge des Repertoires des Kinder- und Jugendtheaters tragen.

Eine Analyse will versuchen, die grundlegenden Elemente der Stücke herauszuarbeiten. Der dramatische Aufbau findet auch in der für das jugendliche Publikum vereinfachten Form weitgehende Parallelen in der Literatur und im Theater für Erwachsene.

1) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 239

1. Das Angebot für Kinder und Jugendliche

Der Versuch, Thematik und Aufbau des Repertoires zu analysieren, kann nur gelingen, wenn man sich der unterschiedlichen Blickrichtung der einzelnen Kindertheatermacher bewußt ist. Farès nennt drei grundlegende Tendenzen im französischen Kinder- und Jugendtheater, die als Hilfsmittel zu einer Katalogisierung nicht unwesentlich beitragen können:

- a) le théâtre d'adaptation qui reprend et adapte à la scène des textes classiques de la littérature du Moyen Age ("Roman de Renart"), de la Renaissance ("Don Quichotte"), de la littérature enfantine ("Nils Holgersson")
- b) le théâtre éducatif qui s'efforce d'ouvrir l'esprit de l'enfant aux réalités du monde ("Histoire aux cheveux rouges")
- c) le théâtre enfantin, c'est-à-dire celui qui essaie de restituer l'univers enfantin sans chercher à conclure ou à transmettre un message ("Glomoël et les pommes de terre") (1)

Doch zunächst einmal soll das Angebot für Kinder und Jugendliche unter rein statistischen Gesichtspunkten untersucht werden. Rein quantitativ betrachtet kann sich das Repertoire des französischen Kinder- und Jugendtheaters durchaus sehen lassen.

Bis zum Jahr 1970 können nur 45 Kreationen nachgewiesen werden. In der Folgezeit hat die ATEJ ihre Jahresprogramme verschickt, und auf Grund dieser Zusammenstellungen und der Angaben anderer Organisationen und einzelner Bühnen kann in den folgenden Jahren bis heute ein augenfälliges Anwachsen des Repertoires belegt werden.

1) D. Farès: "Note de la rédaction à propos de l'entretien avec P. Leenhardt", in Média No. 9, Januar 1970, Seite 14

DIE RELATION VON NEUSCHÖPFUNG UND WIEDERAUFNAHME

Die zahlenmäßige Steigerung der angebotenen Inszenierungen ist aus zwei Gründen mit Vorsicht zu beurteilen. Zum einen hat sich in den Jahren nach 1970 der Informationsstand doch wesentlich gebessert, so daß die Zahl der in den Programmen registrierten Bühnen jährlich zunimmt, zum anderen bleibt die Frage offen, ob es sich in jedem Fall um eine effektive Repertoirevergrößerung (1) handelt.

Die Jahresprogramme der ATEJ von 1970/71 bis hin zur Spielzeit 1975/76 ermöglichen immerhin eine Zweiteilung des Angebotes in Wiederaufnahmen bereits bekannter Stücke und in Neuschöpfungen, die nach einer der bekannten Kreativitätsmethoden entstanden sind.

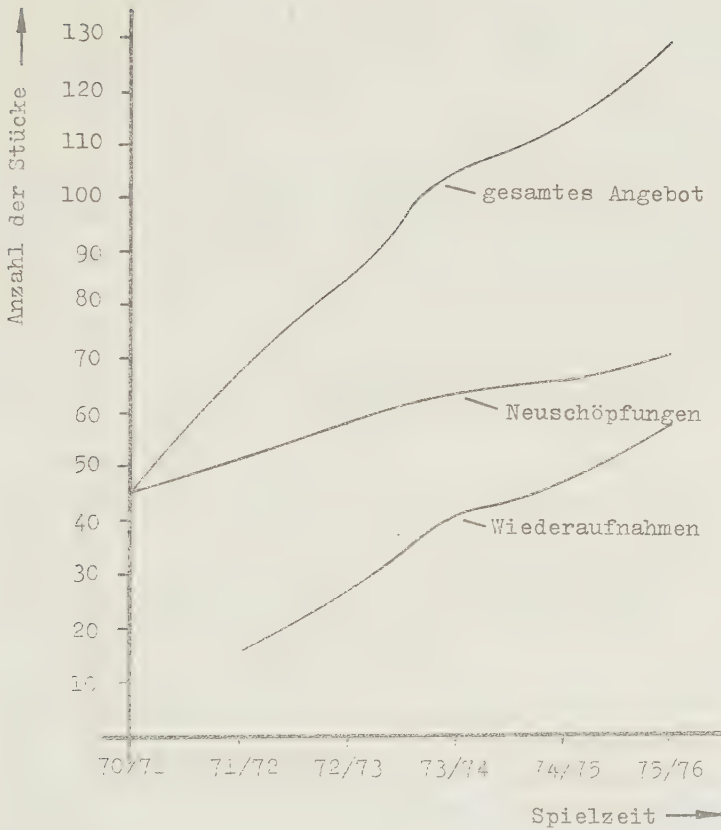
Von der Basis des Jahres 1970 ausgehend (45 Stücke), läßt sich die Entwicklung des Repertoires deutlich machen:

Spielzeit	Neuschöpfungen	Wiederaufnahmen	gesamtes Angebot
1970/71	45	?	45
1971/72	52	16	68
1972/73	58	27	85
1973/74	64	41	105
1974/75	66	47	113
1975/76	71	58	129
	-----	-----	-----
	356	189	545 (2)

Berücksichtigt man, daß unter diesen 545 aufgezählten Programmpunkten 189 Titel enthalten sind, die als bloße Wiederaufnahmen zu gelten haben, ergibt sich dennoch eine Gesamtzahl von 356 Produktionen, die in der angebotenen Form für das jugendliche Publikum neu sind.

Die folgende Graphik soll in drei Linien verdeutlichen, wie die Anzahl der Neuschöpfungen und der Wiederaufnahmen, sowie die Menge des Gesamtangebotes von Spielzeit zu Spielzeit kontinuierlich wuchs:

-
- 1) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., vgl. Seite 51 - 55
 2) ebenda, Seite 51



Diese Graphik baut auf der einlinigen Graphik in "Le théâtre pour enfants" (a.a.O.), Seite 54 auf und erweitert sie bis zur Spielzeit 1975/76

Die unter der Rubrik der Neuschöpfungen zusammengestellten 356 Titel des Repertoires für Kinder und Jugendliche (1) sind nach unterschiedlichen Kreationsmethoden entstanden. Wie in Kapitel III ausgeführt, kann es sich um Autorenstücke handeln, um Kollektivkreationen innerhalb einer Theatergruppe oder in schulischer Zusammenarbeit mit Kindern und Jugendlichen oder um die Aufbereitung eines literarischen Textes.

Um die Relation der verschiedenen Methoden zueinander und ihren jeweiligen Anteil an den Neuschöpfungen des Repertoires aufzuzeigen, seien diese 356 Stücke auch nach der Art und Weise ihrer Entstehung aufgegliedert:

Autorenstücke	194
Bearbeitungen	116
Kollektivkreationen mit Schauspielern	33
Kollektivkreationen mit Kindern	---13---
	356 (2)

Stellt man einen Vergleich mit dem Erwachsenentheater an, oder auch mit der Kreation von Kinder- und Jugendtheater im Ostblock (3), fällt auf, daß es in Frankreich an dramatischen Autoren mangelt, die sich ausschließlich oder vorwiegend dem Repertoire des Theaters für Kinder und Jugendliche widmen.

Die Tatsache, daß jede Kreation das besondere Werk einer einzigen Theatergruppe darstellt und eine bestimmte Etappe ihrer Entwicklung unverwechselbar markiert, behält ihre Gültigkeit durchaus auch dann, wenn es sich nicht um eine Kollektivkreation, sondern um ein Autorenstück handelt.

Das ist wiederum dadurch bedingt, daß etwa fünfzig Prozent der Autoren des Kinder- und Jugendtheaters in Frankreich gleichzeitig andere Funktionen innerhalb des Bühnen-

- 1) vollständige Liste der 356 Stücke im Anhang
- 2) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 55
- 3) vgl. D. Mlakar: "La politique contemporaine du répertoire pour la jeunesse" in T.E.J. 1968/IV, Seite 11

betriebes oder der Gruppe erfüllen, sei es als Direktoren, als Regisseure oder auch nur als Schauspieler. So tragen die Kreationen in aller Regel den Charakter einer Gemeinschaftsarbeit.

Zu den Wiederaufnahmen zählen Stücke, die über mehrere Spielzeiten hinweg auf dem Programm einer Bühne standen, wie "L'enfant d'éléphant" (Compagnie A. Recoing), "Le grenier mystérieux" (Théâtre d'Animation du Manifole), "Le violon du temps qui passe" (Compagnie Réalisation Théâtrale) oder auch "Le Petit Prince" (Compagnie Lucien Morisse).

Stücke, die in zeitlichem Abstand wieder auf die Bühne gebracht werden, werden meist überarbeitet und ein wenig verändert. Dennoch gehören sie zu den Wiederaufnahmen. "Billy the Kid" (1) von P. Gamarra und D. Bazilier ist hierfür das beste Beispiel.

Wirtschaftliche Erwägungen zwingen die Theatergruppen gelegentlich dazu, sich zu wiederholen, denn eine neu modifizierte Reprise, zu der überdies das gesamte Bühnenbild noch vorhanden ist, wird weitaus billiger als eine Neuschöpfung, wie sich zum Beispiel aus Yendts zweiter Überarbeitung von "Le Rossignol et l'Oiseau Mécanique" ersehen läßt.

Daß ein Theater die Kreation einer anderen Gruppe aufgreift und neu inszeniert, ist äußerst selten. Die wenigen Beispiele einer derartigen Verfahrensweise sind schon genannt worden (2). Auch sie zählen zur Rubrik der Wiederaufnahmen.

Zwei wesentliche Gründe können die enge Bindung zwischen Kreation und Autor bzw. Theatergruppe erklären. Der eine dieser Gründe ist ideologisch und ästhetisch bedingt, da jedes Stück spezifisch geprägt ist und individualitätsbezogen entsteht.

1) vgl. D. Bazilier: "Billy the kid" in ATAC-Informationen No. 2, Dezember 1970, Seite 18/19

2) vgl. Kapitel III, Seite 115

Der zweite Grund ist finanzieller Natur (1). Der rechtliche Anteil des Autors am Bruttobetrag, den das Stück einspielt, beläuft sich auf dreizehn Prozent, die auch bei der Wiederaufnahme eines Stückes bezahlt werden müssen. Lediglich die staatlich geförderten 'troupes de la décentralisation' erhalten die Exklusivrechte an einer Kreation auf die Dauer von zehn Jahren zugesprochen und brauchen bei einer Reprise den Autorenanteil nicht abzuführen. Die Übernahme von Stücken ausenstehender Autoren und Animatoren kommt die Mehrzahl der Bühnen also teurer zu stehen als die Reprise einer eigenen Kreation.

Die Verknüpfung von Stück und Theatergruppe gilt für alle zeitgenössischen Produktionen, ob sie dem französischen Repertoire oder auch dem ausländischen Kulturgut entstammen. Da die Übertragungsrechte ins Französische oft recht schwierig zu erhalten sind, bleibt die Übernahme ausländischer Stücke und deren Bearbeitung sehr selten.

Als Anleihen im Kulturgut anderer Länder können "Plouft, le petit fantôme" (2) von Maria Clara Machado (Compagnie Ahouva Lion) oder "L'Ami du Diablotin gai" (3) von Hornel Makuszinski (Comédie de La Rochelle) genannt werden.

In diesem Zusammenhang muß auch die Verbindung der Comédie de Lorraine mit dem Belgier Arthur Fauquez in den Jahren 1964 bis 1969 (4) noch einmal erwähnt werden.

Die Animatoren des Kinder- und Jugendtheaters haben das Problem der Übersetzung ausländischer Kreationen durchaus erkannt, und die ASSITEJ hat mit der Veröffentlichung eines internationalen Repertoires (5) einen ersten Versuch unternommen, den Austausch über Landes- und Sprachgrenzen hin-

1) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 53

2) vgl. Maria-Clara Machado: "Plouft le petit fantôme" in P.E.J. 1964/II

3) vgl. Marie-Claire Valène: "L'ami du diablotin gai" in ATAC-Informations, No. 2, Dezember 1970, Seite 15/16

4) vgl. Kapitel II, Seite 65

5) vgl. M. Pugh: "International bibliography of plays recommended for performance to children and young people", London, ASSITEJ, 1972

weg anzuregen, aber der Erfolg ist noch ausgeblieben.

Auch das Experiment der Comédie de Lorraine, Übersetzer für die eigenen Kreationen zu engagieren und die Textbücher dann auch im Ausland zu vertreiben, schlug fehl, weil die Nachfrage zu gering blieb und der große Aufwand nicht lohnte.

Die Produktion des Kinder- und Jugendtheaters erhält so einen ausgesprochen nationalen Charakter. Aber auch innerhalb der eigenen Landesgrenzen fehlt die notwendige Infrastruktur, die einen wirkungsvollen Austausch der Kreationen und eine permanente Kommunikation zwischen den einzelnen Bühnen ermöglichen könnte.

Da Rollenhefte nur selten herausgegeben werden, bleibt für an anderen Kreationen interessierte Kindertheatermacher oft nur die Möglichkeit, sich das Stück selbst auf der Bühne anzusehen (1), um es kennenzulernen und so dessen Werte herausarbeiten zu können.

In der Kollektion 'Théâtre et Jeunesse' (Edition Magard) wurden bis 1976 gerade 25 französische und ausländische Stücke abgedruckt. Auch die Anzahl der im Rahmen des Wettbewerbes um den 'prix Léon Chancerel' veröffentlichten Szenarios macht nur einen geringen Prozentsatz des gesamten Repertoireangebotes aus.

Das hat seinen Grund nicht zuletzt auch darin, daß viele Bühnen gar keinen fertigen Text schreiben, da sie ohnehin frei improvisieren und sich nur auf eine dürftige, nicht zum Druck geeignete Regievorlage stützen.

Der Textvorlage wird also im Kinder- und Jugendtheater nur ein bedingter Stellenwert zugestanden. Hier stehen sich in der Tat zwei antagonistische Positionen gegenüber (2). Für einen Teil der Animatoren und der Autoren bedeutet die Beschäftigung mit dem Theater in erster Linie die Ausein-

1) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 53

2) vgl. Jeanne Hall: "Opportunity in Children's theatre" in Educational Journal Theatre, Band XVIII, No. 3, Oktober 1966, Seite 259 - 263

andersetzung mit der Sprache und erfordert erhöhte Aufmerksamkeit für den geschriebenen Text. Auch Raoul Dubois vertritt diese Position:

"Le théâtre a une littérature propre, une littérature qui est avant tout une littérature écrite. Nous refusons avec force un théâtre qui ne serait qu'une agglomération de pantins sur une scène ou une représentation en style de bandes dessinées où le texte serait réduit à quelques mots ou à un dialogue sans aucune valeur littéraire et humaine." (1)

Für Kindertheatermacher wie Miguel Demuyack (2) oder M. Dufour (3) dagegen besteht Theater aus Spiel und Sprechern, aus gesprochener und nicht geschriebener Sprache.

Dennoch gibt es eine kleine Anzahl von Stücken, deren Text präzise und liebevoll ausgearbeitet worden ist (oft in machinistischer) und sogar mit genauen Regieanweisungen versehen worden ist. Jean Roches' Textbuch zu "Bottines et Perveilles de l'île envante" zählt zu diesen wenigen Ausnahmen, die ein Stück auch anderen Theatergruppen zugänglich und verständlich machen.

Wenn derartige Texte jedoch noch sehr wenig verbreitet sind, liegt das wieder an den unzulänglichen Möglichkeiten, sie zu verlegen und dadurch eine bessere Verteilung zu ermöglichen.

Im Gegensatz zum Erwachsenentheater, für das Stücke in so großer Anzahl geschrieben werden, daß sie in der Schublade liegen und nie aufgeführt werden, gilt für die gegenwärtige Situation des Kinder- und Jugendtheaters in Frankreich Demuyacks Ausspruch von 1955 noch heute:

"Être joué ne veut pas dire en France être édité à coup sûr." (4)

- 1) R. Dubois: "L'engagement dans le théâtre pour l'enfance et la jeunesse" in T.E.J. 1969/IV, Seite 21
- 2) vgl. R. Boquié: "Interview de Miguel Demuyack" in Camaraderie, Mai 1955, Seite 33
- 3) vgl. M. Dufour: "Les aventures d'un blanc-bec: notes de travail", Comédie de Lorraine, ronéotypé, Saison 71/72
- 4) R. Boquié, a.a.O., Seite 33

EINZELBESCHREIBUNGEN DER MEISTGESPIELTEN STÜCKE

Aus den verschiedenen Unterlagen, die zugänglich sind, aus den Aufzeichnungen der Bühnen, den Jahresprogrammen der ATEJ und den speziellen Kollektionen für den Bereich des Kinder- und Jugendtheaters läßt sich also ein beachtliches Repertoire zusammenstellen.

Zeitungskritiken helfen mit, eine Auswahl einzelner typischer Beispiele zu treffen, die Marksteine für die weitere Entwicklung der Stückkreation waren oder Eigenarten des Kinder- und Jugendtheaters verdeutlichen.

Eines ist allen ausgewählten Stücken gemeinsam: Sie erreichten Besucherzahlen, die für den Bereich des Theaters für Kinder und Jugendliche selten sind, und sie erregten national und international großes Aufsehen. Viele von ihnen werden heute noch gespielt.

Bei der Auswahl stößt man zwangsläufig wieder auf die Namen einiger weniger Bühnen und Theatermacher, die zu den Pionieren des französischen Kinder- und Jugendtheaters gehören und deren Kreationen auch in den vorangegangenen Kapiteln als Beispiele dienten.

Die Produktionen des Théâtre de la Clairière gehören ebenso in diese Auswahl wie die Kollektivkreationen, die Catherine Dasté mit Schulkindern entworfen hat. Auch die Arbeiten der Comédie Lorraine und des Théâtre des Jeunes Années waren immer vorbildlich und gehören aus diesem Grunde zu den ausgewählten Einzelbeschreibungen.

Als Beispiel für eine Adaption aus der Kinder- und Jugendliteratur soll schließlich noch "Le petit prince" (1) dienen. Die Bühnenfassung der Saint-Exupéry-Allegorie wird in der Bearbeitung der Compagnie Lucien Morisse nun schon seit fast zehn Jahren in ganz Frankreich gespielt.

1) vgl. José Hierro: "Le petit prince" in T.E.J. 1967/II, Seite 29

LE PECHEUR D'IMAGES (1)

Kollektivkreation des Théâtre de la Clairière, Avignon 1969

Personen: Der Name der handelnden Personen, deren Anzahl nicht festgelegt ist, entspricht den Vornamen der jeweiligen Schauspieler. So spielt z.B. Daniel Demuynck die Rolle eines Fischers, der auf der Bühne Dan heißt.

Szenenfolge: Dem Stück liegt eine Erzählung von Robert Debiève zugrunde. "Le remailleur de filets" (2) schildert das Meer, den Fischfang und die Fischer.

Zu dieser Thematik erarbeitet das Ensemble des Théâtre de la Clairière improvisierte Szenen. Verschiedene Spielmomente werden speziell auf das Alter der Zuschauer (7 bis 12 Jahre) zugeschnitten und sollen unterschiedliche Ausdrucksformen verdeutlichen.

Ein erstes Spiel stellt Ansprüche an die Akrobatik. In diesen bewusst einfach gehaltenen Aktionen auf der Bühne geht es um einen Schatzkoffer und eine Piratenschlacht. Das zweite Spielmoment bedient sich der pantomimischen Körpersprache. Fast ohne Kostüme und Kulissen verdeutlichen die Akteure die Unterwasserfauna und -flora.

Drittes Stilmittel ist die Improvisation. Die unerwartetsten Dinge werden aus dem Meer gefischt. Zu den spielerischen Augen gesellt sich aber auch die ernsthafte Beschäftigung mit der alltäglichen Realität des Fischerlebens (Probleme des Arbeitsplatzes und des Lebensunterhaltes).

Die verschiedenen Ausdrucksformen ermöglichen einen Querschnitt durch die Stilmittel des Theaters. Auf diese Art und Weise soll die Aufmerksamkeit des jugendlichen Zuschauers geweckt und seine Phantasie angeregt werden:

- 1) Claude-Pierre Chavanon: "Problématique de la Création Théâtrale pour Enfants", Dissertation an der Universität Lyon II, 1971 - 1972, Seite 186/187
- 2) erschienen in der Edition Corot

"Ces scènes sont jouées à titre de proposition: utilisations diverses du corps, des éléments de décors, des costumes, des accessoires, à partir du thème choisi.

Un remailleur remaille son filet...

Il se rappelle les légendes qu'on lui a racontées

Il se souvient des aventures qui lui sont arrivées...

Il invente des histoires qu'il aimerait vivre... puis si les jeunes spectateurs acceptent d'entrer dans le jeu,

le pêcheur attrape dans son filet, leurs propositions de personnages, de thèmes, leurs idées,

leurs rêves...

et les comédiens entraînés à l'improvisation les matérialisent sur scène." (1)

CHEZ MOI DANS MON QUARTIER (2)

Kollektivkreation des Théâtre de la Clairière, Avignon 1970

Personen: Verfahrensweise wie bei "Le pêcheur d'images"

Sachenfolge: Das Stück will das Leben der Kinder in den Armenvierteln zeigen. Die Bewohner eines Geschäftsviertels fühlen sich durch einen fliegenden Händler, der Krawatten feilbietet, gestört. Als ein entwichener Sträfling auftaucht, bricht ein Konflikt zwischen den Bewohnern der modernen Mietshäuser und den armen Leuten aus, die aus ihren Behelfsheimen evakuiert werden sollen und immer für alles verantwortlich gemacht werden.

Die ersten drei Spielabschnitte haben die Aufgabe, die Handlung bis zum Konflikt voranzutreiben. Danach sucht das Ensemble den Dialog mit dem Publikum, um Vorschläge und Anregungen zu sammeln. Erst daraufhin wird auf der Bühne das Ende der Geschichte improvisiert. Die Art der Konfliktlösung richtet sich also nach der im Publikum jeweils vorhandenen Tendenz.

1) Résumé des Théâtre de la Clairière, im Begleitheft zum Stück, Seite 2

2) Chavanon, a.a.O., Seite 188

GLOMOËL ET LES POMMES DE TERRE (1)

Kinderentwurf unter Anleitung von C. Dasté 1965, aufgeführt 1968 in Chatillon sur Chalaronne, 1969 in Aubervilliers (Théâtre de la Commune), 1970 in Sartrouville (Théâtre de la Pomme Verte)

Personen: Glomoël, stummer Taschenspieler (Pantomime)
 Martin, der Straßenjunge (von Flöte oder Harmonika musikalisch untermalt)
 Kneipenwirt und seine Kunden: zwei Seeleute, fünf Engländer, der 'homme sandwich'
 Die dicken alten Damen: Félicité, Adelaide, Gertrude, Eulalie und Philomène
 Vier Bazillen, der Hütejunge der grünen Gänse und der Konkursverwalter

Szenenfolge: Über die Entstehung des Kernthemas, der 'épidémie des patates' ist schon an anderer Stelle ausführlich berichtet worden (2). Der Handlungsablauf auf der Bühne spielt sich folgendermaßen ab:

Glomoël, Alleinunterhalter in der Kneipe "Zur grünen Kartoffel", wird vom Wirt hinausgeworfen und beschließt, mit seinem Freund Martin nach England zu reisen, um dort an einem Wettbewerb für Illusionisten teilzunehmen. Der neidische Kneipenwirt versucht, ihnen zuvorzukommen und den Preis selbst zu gewinnen.

Unterwegs begegnen Glomoël und Martin den dicken alten Damen, die in England eine Abmagerungskur machen wollen, und sie bestehen das Abenteuer mit den riesigen Bazillen, die an der Epidemie der Kartoffeln Schuld tragen.

Sie finden das Heilmittel, das sowohl die Kartoffeln, als auch die Bäuche und Busen der alten Damen schrumpfen läßt. Das Stück endet mit dem Wettbewerb der Illusionisten, bei dem Glomoël über den Wirt triumphiert, der zur Strafe sein ganzes Leben lang Kartoffeln schälen muß.

1) Chavanon, a.a.O., Seite 189
 2) vgl. Kapitel III, Seite 132/133

L'ARBRE SORCIER, JÉRÔME ET LA TORTUE (1)

Mit den Kindern von Sartrouville erarbeitet und von C. Dasté inszeniert, Musik von J. Lasry, Kostüme von M. Hélène Dasté, Bühnenbild von Jean Baptiste Manessier, uraufgeführt 1969 vom Théâtre du Soleil

Personen: Jérôme

Die Schildkröte, die Giraffe, die Schnecke, das
Schwein, die Ziege, das Huhn und der Affe
Der Zauberbaum und die verhexten Wärter
Die Dorfbewohner, die Dame und der Schäfer
Leute vom Meer und aus dem Land der Medaillenträger

Szenenfolge: Catherine Dasté hat im Programmheft zu "L'arbre sorcier, Jérôme et la tortue" eine kurze Inhaltsangabe veröffentlicht:

"Dans un pays lointain un arbre sorcier est devenu maître du village. Il oblige tous les habitants à travailler pour lui comme des fourmis. Il n'aime que le bruit du travail, il déteste le bruit du vent dans les arbres et il a chassé tous les animaux.

Mais un des villageois, Jérôme, a réussi à cacher sa tortue. Jérôme et la tortue partent trouver un moyen de se débarrasser de l'arbre sorcier et de sauver le village.

Ils traversent le pays des médailleux au bout d'un long voyage. Jérôme et la tortue, poursuivis par l'arbre sorcier découvrent au sommet d'une montagne la Fujara.

Cet instrument de musique qui imite le bruit du vent, tue l'arbre sorcier et grâce à la Fujara tous les animaux peuvent revenir au village. Une grande fête célèbre le retour de Jérôme, de la tortue et des animaux." (2)

1) Chavanon, a.a.O., Seite 190

2) C. Dasté: "Texte de présentation", Faltblatt ohne Seitenangaben

IL ETAIT UNE ILE (1)

Kollektivkreation des Théâtre de la Pomme Verte, Sartrouville 1970

Personen: Der Clown

Der König, die Sängerin und der Akrobat

Die 'graue Eminenz' und sein Sekretär

Der Wächter

Die Bewohner der Insel

Szenenfolge: Ein Clown betritt die Bühne, packt sein Kostüm aus und entdeckt am Boden seines Koffers eine Trompete. Wenn er auf ihr bläst, sprießen die Blumen aus dem Boden. Der Klang des Instruments zaubert sogar drei Personen herbei: den König, den Akrobaten und die Sängerin.

Unterdessen kommt eine bunte Schar von Schauspielern und Musikanten an, die noch nicht so recht weiß, was sie denn überhaupt spielen soll. Schließlich dienen der Clown und seine drei Phantasiegestalten als Anstoß für ein Theater-spiel.

Das Reich des Königs und seiner Untertanen wird von der 'grauen' Eminenz regiert, deren strenge Gesetze das Lachen und Singen, das Musizieren, Tanzen und Spielen bei Strafe verbieten. Deshalb sind die Bewohner des Inselreiches und der König selbst immer traurig und schlecht gelaunt.

Der Clown leitet den Umschwung ein. Er bringt den Akrobaten dazu, zu tanzen und erreicht, daß die Sängerin zu singen beginnt. Die drei erheitern die Bevölkerung, und schließlich lachen alle Bewohner der Insel und sogar der König mit. Die 'graue' Eminenz hat ausgedient und wird vertrieben.

Plötzlich erstarren die drei, durch den Klang der Trompete entstandenen Phantasiefiguren wieder. Das Spiel ist beendet, die Schauspielergruppe räumt die Bühne auf und der Clown bleibt allein zurück.

LES LOUPS (1)

Text und Inszenierung von C. Dasté, Kreation des Théâtre de la Pomme Verte, Sartrouville 1970

Personen: Ryssa und die Reußen

Das Wolfskind und die Wölfe

Szenenfolge: Es ist schwierig, eine Inhaltsangabe dieses Stückes zu erstellen, da es das Ergebnis langwieriger Experimente auf dem Gebiet visueller Komposition und rhythmischen Sprachklangs darstellt.

Das Mädchen Ryssa lebt beim Stamme der Reußen, einem fremdartigen, in seinen Riten befangenen Volk. Die Reußen werden von den Wölfen bedroht und reagieren mit einem patriotischen Elan, der in ungebräuchlichen und hochgestochenen Redewendungen zum Ausdruck kommt.

Beim Kampf der Reußen mit den Wölfen begegnen sich Ryssa und das Wolfskind. Beide verbleiben nach dem Ende der Auseinandersetzung auf dem Schlachtfeld. Ryssa singt, der Wolfsjunge stammelt Urlaute. Mit Ryssas Hilfe organisiert sich dessen Sprache, und am Ende des Stückes steht der zwar noch holprige, aber verständliche Dialog der beiden.

TCHAO ET LON-NE (2)

Dasté-Produktion des Théâtre de la Commune, Aubervilliers, 1969

Personen: Tchao, der Uniformröcke verkauft

Lon-né, der Regenschirme repariert

Ocali, Witzbold und Marionettenspieler

Der Bäcker, der Friseur, der Bankier, der Arzt

Der dicke und der magere Chinese, die große und die kleine Chinesin

Drei Insekten, ein Insektenweibchen, ein König, ein Computer, fünf bemalte Gesichter und ein Zauberer

1) Chavanon, a.a.O., Seite 191/192

2) ebenda: Seite 192

Szenenfolge: Nach einem Streit zwischen Ocali und Tchao wächst letzterem nach einem Fluch ein langer Schnurrbart, gegen den sowohl der Friseur als auch der Arzt machtlos sind. Tchao wird ebenso zum Gespött der Leute wie Lon-né, über dessen lange Nase sich alle lustig machen. Die beiden gehen auf Reisen und hoffen, daß Tchao irgendwo geheilt werden kann.

Sie erleben Abenteuer auf der Insekteninsel und in dem Land, in dem der König angelt und einen Computer für sich registrieren läßt. Auf der Insel der bemalten Gesichter herrscht ein Lauberer, aber niemand weiß ein Mittel gegen Tchao's Schnurrbart.

Am Schluß der Geschichte greift Ocali ein. Er ist des Spielens müde, zieht seinen Säbel und schneidet den Bart einfach ab. Der Streit ist begraben, und Lon-né wird wegen seiner langen Nase nun auch nicht mehr so oft gehänselt.

CYCOLEME LE TRISTE

Auch diese ältere Dasté-Produktion, die noch von der Bühne Les Fréteaux de Saint-Etienne aufgeführt wurde, soll hier kurz erwähnt werden.

Szenenfolge: Prinz Cycolème ist traurig, weil er grüne Haare hat. Kein Spaßmacher kann ihn aufheitern, niemand kann ihn heilen, worüber sich der Minister, der das Übel angerichtet hat, diebisch freut.

Cycolème verläßt den Palast und erlebt mit einem Landstreicher viele Abenteuer im Königreich der Wasserfälle und bei den finsternen Alchimisten. Schließlich begegnet er einem Mädchen mit einer Gitarre ohne Saiten.

Um auf der Gitarre spielen zu können, bespannt er sie mit seinen grünen Haaren. Da fällt seine grüne Haarpracht herab, er kehrt nach Hause zurück, und der intrigante Minister erhält die gerechte Strafe (1).

1) vgl. R.M. Moudouès in T.E.J. 1963/I-II, Seite 15 - 17

AMBROSIO TUE L'HEURE (1)

Produktion der Comédie de Lorraine in fünf Bildern, dritte Version 1968/69, Autor: Arthur Fauquez

Personen: Ambrosio, Fantesca, Padrona, Spazzino (Landwache),
Régolo (Grenzwache)

Szenenfolge: Ambrosio kann alles, was die Zeit anzeigt und ihn so daran hindert, seiner Phantasie freien Lauf zu lassen, nicht ausstehen. Fantesca bittet ihn, das Essen zu bereiten, und stellt ihm einen Wecker hin, damit er es nicht vergessen solle. Zur gleichen Zeit soll Ambrosio aber auch Régolos Grenzbaum ölen und den Abfalleimer für Spazzino herausstellen.

Als der Wecker schellt, spielt er verrückt. Er zertritt den Wecker, demontiert die Glocke in Régolos Grenzhäuschen, zerstört Spazzinos Armbanduhr und Padronas Radioantenne und reißt Fantescas Kuckucksuhr von der Wand. Bald verschwindet auch die Trompete, mit der Spazzino den Stundenwechsel verkündet, und sogar die Zeiger der Kirchturmuhren werden entfernt. Als Spazzino auf die Idee kommt, den Schatten der Bäume als Sonnenuhr zu nutzen, schneidet Ambrosio selbst diese ab.

Ambrosios "Philosophie" scheint zu triumphieren. Doch die Uhrzeit ist lebensnotwendig. Spazzino spürt das am eigenen Leibe, als er beinahe vom Zug überfahren wird, weil er zur falschen Zeit die Gleise überquert.

Bei einem Streit kippt Ambrosios Abfalleimer um, und alle zerstörten und gestohlenen Uhren fallen heraus. Zur Strafe muß Ambrosio die Kirchturmuhren spielen, und alle tanzen nach dem Stundenschlag, den er imitiert. Eines aber hat Ambrosio erreicht: Seine Mitspieler erkennen, daß sie ihre Gewohnheiten zu sehr von der Uhrzeit abhängig gemacht hatten. (2)

1) Chavanon, a.a.O., Seite 194/195

2) vgl. H. Degoutin: "Notes sur la mise en scène d'Ambrosio" in T.E.J. 1965/II

LA COURONNE D'ARLEQUIN (1)

Produktion der Comédie de Lorraine (Spielzeit 1969/70)

Personen: Die Theatergruppe hat sich an der Commedia dell'Arte inspiriert:

Picaillon (entspricht Pantalon)

Colombine

Arlequin

Trépelu

Bragadiou (entspricht Brighella)

Nounoulise (Anleihe bei der Comic-Figur der Tante Pim) (2)

Szenenfolge: Arlequin, der sich nur von Hammelkeulen ernährt, hofiert ohne Wissen der Nounoulise Colombine, die Tochter des reichen Monsieur Picaillon. Doch dieser will seine Tochter nur mit einem Prinzen verheiraten. Mit Colombine und ihrer Mitgift macht er sich auf, den geeigneten Freier zu finden.

Arlequin will nicht aufgeben. Anstelle des Pferdes spannt er sich selber vor die Kutsche Picaillons. unterwegs werden sie von dem Banditen Trépelu überfallen. Er stiehlt die wertvolle Krone, die Picaillon seiner Tochter als Hochzeitsgeschenk zugedacht hatte, und behält Arlequin als Küchenjungen bei sich.

Sie leben von Hammeln und Schinken, die sie der Nounoulise gestohlen haben, bis sie der Polizist Bragadiou aufspürt und in den Kerker sperrt. Colombine, die Arlequins Liebe erwidert, befreit die beiden, und Trépelu traut am Ende des Stückes das Paar Arlequin und Colombine.

1) Chavanon, a.a.O.: Seite 195/196

2) Tante Pim ist Hauptfigur einer Comics-Serie, die 1897 in Amerika gestartet wurde: The Katzenjammer Kids. Ihre Umsetzung auf die Bühne unterstreicht den bedeutenden Einfluß der Comics auf das Kunstverständnis der Kinder. vgl. Renseignements tirés de Bande dessinée et Figuration Narrative, Musée des Arts décoratifs, Paris 1967, Seite 19 und 39

ARLEQUIN VA-T-EN GUERRE (1)

Produktion der Comédie de Lorraine (Spielzeit 1970/71)

Personen: Personen wie bei "La couronne d'Arlequin", nur Colombine wechselt Namen und Charakter und wird zu Caroline

Szenenfolge: Henri Degoutin hat im Programmheft zum Stück folgende Inhaltsangabe veröffentlicht:

"Pour obtenir la main de Nounoulise, porte d'accès à sa cuisine, Picaillon et Bragadiou doivent se soumettre à l'une des deux conditions imposées par elle: devenir musicien ou héros. N'ayant ni l'un ni l'autre un goût prononcé pour l'héroïsme autrement qu'en paroles, ils choisissent tous deux la même matière à option: la sérénade. Malheureusement ils n'ont aucune disposition pour la musique. C'est pourquoi ils engagent respectivement Arlequin et Trépelu, joyeux compagnons, sans le sou, qui gagnent leur vie petitement, comme chanteurs de rues. Faux chanteurs d'ailleurs, car tout leur art consiste à tourner la manivelle d'une sorte d'antique gramophone dont ils ne font que suivre les chansons en 'playback'.

Dans ces conditions, les deux sérénades, données simultanément, tournent à la catastrophe. Picaillon et Bragadiou, chacun de leur côté et au plus vite, n'ont plus qu'à chercher sur un champ de bataille la gloire militaire qui, seule, pourra leur ouvrir les portes de la cuisine tant convoitée. Encore faut-il que chacun rassemble un semblant d'armée. Tâche difficile en soi car les deux seules recrues possibles, Trépelu et Arlequin, ne manifestent de l'intérêt que pour les problèmes d'intendance. Leur tâche est compliquée encore par les fréquentes interventions de Caroline, gamine insupportable qui échappe fréquemment à la surveillance de Nounoulise pour fourrer son nez partout et de préférence là où il ne faudrait pas. Dans l'espoir de gagner quelques médailles qu'on leur présente comme le remède à la famine chronique dont ils souffrent, Arlequin et Trépelu deviennent pourtant soldats, le premier dans l'armée de Bragadiou, l'autre dans celle de Picaillon.

Mais leur camaraderie de toujours est plus forte que leur sens du devoir et ils fraternisent volontiers sur le dos de leurs chefs que n'épargnent guère, de leur côté, l'irascible cuisinière et son insolente gamine. Ainsi les deux maréchaux rivaux n'ont pas d'autre alternative que de s'allier contre leurs soldats. Dans ces conditions, Trépelu et Arlequin sont ramenés dans le rang et le départ en campagne devient possible. Il s'effectue à bord d'une vieille voiture et prend d'abord des allures de départ en vacances... Mais les difficultés ne tardent guère et avant de s'apercevoir qu'il n'y a pas d'ennemis, nos maréchaux et leurs soldats ont une fois de plus affaire à la vindicte féminine." (1)

LA MACHINE A THEATRE (2)

Text von Maurice Yendt, gespielt vom T.J.A. und in der Bearbeitung von Yves Graffey vom Théâtre pour Enfants (Caen)

Personen: Der Erfinder, Autor und Komponist

Der Mann mit dem grünen Hut

Der Hanswurst und die zwei Automaten

Eine Schauspielerin als Kirchturmuhr

Ein Schauspieler als Mann im Mond und einer als Theaterdokter

Szenenfolge: Der Hanswurst und die Schauspieler stehen der neuen Erfindung der Theaterautomaten skeptisch gegenüber. Diese Maschinen sorgen mit Fernsteuerung für Blitz und Donner, Lachen und Weinen und lenken roboterähnliche Figuren auf der Bühne. Nur die Seele des Theaters, die dem Hanswurst Späße eingibt und die Schauspieler phantasievoll improvisieren läßt, fehlt dieser Erfindung.

Spielszenen (die Reise nach Venedig, die Expedition zum Mond und das Abenteuer mit der großen Kirchturmuhr) zeigen die Ohnmacht der Theatermaschine und dokumentieren die Überlegenheit der Schauspieler.

- 1) H. Degoutin im Programmheft zu "Arlequin va-t-en guerre", Comédie de Lorraine, 1970, ohne Seitenangaben.
- 2) Chavanon, a.a.O., Seite 200

FLORISCENE (1)

Szenenfolge des T.J.A., gespielt 1965-67, 1968 und 1972

Personen: Der Mann mit den weißen Haaren

Das Mädchen mit den schwarzen Haaren

Die Putzfrau, zwei Bühnenarbeiter (Pantomimen)

Zwei Schauspielerinnen, drei Möwen, zwei Elstern
und ein Fuchs

Szenenfolge: Das Publikum wird verunsichert. Leute, die man sonst nie auf der Bühne sieht, tauchen auf: die Putzfrau fegt die Bretter, die Bühnenarbeiter tragen Kulissen herum. Pantomimische Spielmotive werden gezeigt: der Tanz der Paravents, die Geschichte der verräumten Zeitung und das Surren einer verirrtten Fliege.

Dann aber muß der Platz für die Schauspieler geräumt werden, die "L'oeil et le renard" (2) interpretieren. Das ist nun Theater, wie die Kinder es erwarten: Der Schwanz des Fuchses ist naß geworden. Er hängt ihn zum Trocknen auf und befiehlt einem seiner Augen, diese wertvolle Zierde gut zu bewachen, während er selbst ein Schläfchen hält. Die Elstern aber stehlen nicht den Schwanz, sondern das Auge. Der Fuchs ersetzt das Auge zunächst durch eine Heidelbeere und dann durch einen kleinen Eiszapfen. Doch im Frühjahr zerschmilzt das Eis zu Tränen. Die Tiere des Waldes haben Mitleid mit dem weinenden Fuchs und versorgen ihn liebevoll.

Nach dieser Darbietung kommen die Putzfrau und die Bühnenarbeiter wieder und beglückwünschen die Schauspieler zu ihren Leistungen. Nun wollen sie aber selber mitspielen. Es werden verschiedene Szenen improvisiert, die dazu dienen, Gedichte einzuführen und vorzutragen: "Le Pélican" (Desnos), "Les Saltimbanques" (Apollinaire), "En sortant de l'école" (Prévert) und "Pour les enfants et les raffinés" (Jacob).

1) Chavanon, a.a.O., Seite 198/199

2) Montage von Jacques Raux nach einer Erzählung Kamtschatkas aus der Sammlung von Natha Caputo

LE PAYS DU SOLEIL DEBOUT (1)

Text von Maurice Yendt, gespielt vom Théâtre des Jeunes Années 1968

Personen: Die beiden Clowns: Panama und Panapluie
 Coffrefleur und seine Garde (Drei Schauspieler,
 die auch Arbeiter, Seeleute und Fischer sind)
 Die Frau mit dem Besen
 Die Dame im bezahlten Urlaub
 Das Mädchen mit dem Akkordeon
 Der Junge und das Mädchen von irgendwoher

Szenenfolge: Panama und Panapluie werden während ihres Auftritts auf der Bühne von der Frau mit dem Besen vertrieben. Sie verlaufen sich in der modernen Großstadt und begegnen der Dame, die hier ihren bezahlten Urlaub verbringt. Da taucht Coffrefleur, der allgewaltige Beherrscher der Stadt, mit seiner Garde auf und verjagt die beiden Clowns.

Panama und Panapluie basteln aus blauen Regenschirmen das Meer, über das hinweg sie das gelobte Land der nie untergehenden Sonne erreichen. Die drei Gardisten verlassen Coffrefleur und schließen sich den Clowns an. Das Mädchen mit dem Akkordeon, der Junge und das Mädchen von irgendwoher animieren die Neuankömmlinge zu Tanz und Späßen, und so wird zum Schluß ein farbenfrohes, fröhliches Fest gefeiert.

Maurice Yendt resümiert das Stück folgendermaßen:

"Panama, Panapluie
 deux clowns en chômage dans la grande ville moderne
 de tous les temps et de tous les pays
 On a fermé le dernier cirque
 et les hommes construisent la ville
 On a fermé le dernier cirque
 et les clowns construisent la mer
 pour aller au Pays du soleil debout
 le pays qui gardera la dernière fleur
 le pays qui est quelque part ou n'importe où". (2)

1) Chavanon, a.a.O., Seite 199

2) M. Yendt im Programmheft zu "Le pays du soleil debout",
 T.J.A. 1968, Seite 3

LES MUSICIENS (1)

Text von Maurice Yendt, Musik von Jean-Guy Bailly, T.J.A.
1970/71

Personen: Garance und Turlupin

Der Reiche und der Mann in Grau

Die Frau mit dem Besen

Fünf Musiker und ein Hausierer

Szenenfolge: Turlupin und Garance bauen im Theater das Bühnenbild eines Dorfes auf, in dem scheinbar alles zum Besten steht. Der Reiche und der Mann in Grau wachen darüber, daß alles seine Ordnung hat. Auch die Frau mit dem Besen erfüllt ihre Arbeit gewissenhaft.

Und doch verändert die Ankunft der Musikanten diese heile Welt. Die Frau mit dem Besen spürt das als Erste. Zur bizarren Musik der Neuankömmlinge beginnt sie mit Garance und Turlupin zu tanzen. Der Hausierer kommt mit seinen bunten Hüten und Krawatten hinzu, die Szenerie wird farbig. Die Frau mit dem Besen erstekt einen mit Blumen geschmückten Hut, der Mann in Grau bindet sich eine bunte Krawatte um, ja sogar die Häuser wechseln die Farbe ihrer Fassaden. Das Dorf hat sich unmerklich verändert, und auch seine Bewohner sind nicht mehr ganz so wie zu Beginn des Stückes.

ESPALION (2)

Kollektivkreation mit 15 Kindern zwischen 6 und 12 Jahren,
Animation: Claude-Pierre Chavanon, aufgeführt im Juli 1970
vom T.J.A.

Szenenfolge: Espalion ist die Geschichte eines Töpfers, der mit seiner Familie zufrieden lebt, bis eine große Dürre seine berufliche Existenz bedroht, denn es gibt keine Ton-

1) Chavanon, a.a.O., Seite 200/201

2) ebenda, Seite 202/203

erde mehr. Espalion muß in die Welt ziehen, um die kostbare Erde anderswo zu suchen, und erlebt eine Vielzahl von Abenteuern.

Er begegnet dem Chauffeur Alphonse mit der Luxuskarosse des Milliardärs und wird ein Stück mitgenommen. Doch er hat Pech, dem Wagen geht das Benzin aus, und dann platzt auch noch ein Reifen. Espalion trifft zwei Landstreicher, die weder lesen noch schreiben können, ihn aber beinahe um seine Geldbörse prellen.

Espalion besteht ein Abenteuer mit einem Menschenfresser, wird in einen Adlerhorst verschleppt und von einer Hexe gefangengenommen. Doch schließlich gelingt es ihm, das Himmelsgebirge zu besteigen, auf dem sich die kostbare Töpfererde findet. Nach seiner Rückkehr in die Heimat geht das Leben weiter, als wäre nie etwas geschehen.

LE PETIT PRINCE (1)

José Hierro bearbeitete die Erzählung von Antoine de Saint-Exupéry für die Compagnie Lucien Morisse

Szenenfolge: Die Abenteuer und Erlebnisse des kleinen Prinzen sind hinreichend bekannt. Deshalb sollen hier nur einige Bemerkungen zur Art und Weise der Bearbeitung gemacht werden. Hierro ging folgendermaßen vor:

- "1. Tout ce qui est écrit dans le conte à la première personne est dit dans la version scénique par le narrateur.
2. J'ai conservé intégralement le dialogue de l'original - moins d'une vingtaine de lignes ont été supprimées et autant ont été ajoutées.
3. Tous les mouvements et l'action qu'indique le conte sont devenus des mouvements sur la scène. (2)

-
- 1) vgl. Enrique Llovet: "La presse et le petit prince" in T.E.J. 1967/II, Seite 30
 - 2) José Hierro: "Le petit prince" in T.E.J. 1967/II, Seite 29

2. Versuch einer Analyse des Repertoires

Die doppelte Funktion des Kinder- und Jugendtheaters, einerseits zu unterhalten und zu zerstreuen., andererseits aber auch zu erziehen und zu bilden, wird von der überwiegenden Mehrzahl der Autoren und Animatoren unterstrichen. Deshalb stehen die Kreationen dieses Theaters auf halbem Wege zwischen Freizeitvergnügen und schulischer Pflicht. Diese Zwitterrolle spiegelt sich sehr oft im Gehalt des Repertoires.

Die Analyse der Stücke, die dem jugendlichen Publikum angeboten werden, birgt die Schwierigkeit in sich, ein zuverlässiges und klares Raster zu finden. Denn das Ineinandergreifen von Thematik, örtlichen Gegebenheiten und handelnden Personen läßt eine deutliche Abgrenzung dieser drei Kriterien oft nicht zu.

Dennoch bietet sich eine Reihe von Merkmalen an, die ein erstes, grobes Gerüst für eine derartige Analyse bilden kann: der geographische Rahmen, die Zeit, in der das Stück spielt, der Handlungsablauf und seine szenische Umsetzung geben wesentliche Auskünfte.

Fragen nach dem Charakter, dem Namen, dem Geschlecht, dem Alter, dem Beruf und der Nationalität helfen bei der Analysierung der Personen ebenso wie die Untersuchung von Familienzusammenhängen oder psychologischen Besonderheiten im Repertoire des Kinder- und Jugendtheaters (1).

Diese Auswahlkriterien werden durch den Aufbau und die Entstehungsgeschichte der meisten Stücke gerechtfertigt und sie ermöglichen zudem einen Vergleich mit anderen Texten, die für Kinder und Jugendliche bestimmt sind: den Schullesebüchern (2) und der Kinder- und Jugendliteratur (3).

1) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 80

2) vgl. S. Molloy: "L'Ecole dans la Société", Paris, Dunod 1970

3) vgl. F. Rosemberg: "La famille et les relations familiales dans les livres pour enfants", Paris, 1975

THEMATIK

Ob man Aufführungen des Kinder- und Jugendtheaters beiwohnt oder die Textbücher liest, es fällt auf, daß der dramatische Aufbau zwei Grundthemen kennt: das Bestreben, ein persönliches Manko, einen Fehler zu bereinigen und die Reise, die Fahrt ins ungewisse Abenteuer (1).

Die Art der Darbietung hängt von der Zielsetzung ab, die sie verfolgt. Sie kann auf die bloße Unterhaltung (2) ausgerichtet sein, wie das z.B. für die Mehrzahl der Inszenierungen des Marionettentheaters gilt, oder sie kann auf die Übermittlung einer Aussage, einer Moral abzielen.

In diesem Fall können die beiden Grundthemen symbolischen oder abstrakten Charakter (3) annehmen (Verkörperung der Gerechtigkeit oder des Seins). Meist aber bezeichnen sie einen konkreten Vorgang, der in Verbindung zur Umweltsituation steht: die Arbeitssuche, die Befreiung von Tyrannei und Usurpation.

Stücke, die den Blick des Publikums für gesellschaftspolitische Belange öffnen wollen, stellen das Zusammenspiel von Autorität und Machtanwendung oder die Zusammenhänge von Starken und Schwachen, Herrschern und Beherrschten dar. Die Autorität, die abgebaut oder zerstört werden soll, wird außer bei Demuynck niemals realistisch gezeichnet. Nur in Zeit und Raum, in den Charakteren der Personen, im Ablauf der Aktionen oder in den Machtverhältnissen läßt sich der symbolische Bezug entdecken.

- 1) vgl. E. Chapuis et F. Rosenberg: "Les thèmes et les personnages du théâtre pour enfants en France aux années 60 - 70" in ATAC-Informations, No. 54, Dezember 1973, Seite 25 - 29
- 2) vgl. J. J. Robin: "Une démarche vers le plaisir du spectacle" in Séquence, No. 10, 1973, Seite 2
- 3) vgl. J.P. Audouit: "De Louison à Zazie: les jeux dangereux du théâtre" in L'éducation, No. 11, März 1965, Seite 16 - 17

Diese symbolische Umsetzung wird zu einem grundlegenden Merkmal des Theaters für Kinder und Jugendliche (1). Realismus und Wirklichkeitsbezug sind fast vollständig verbannt worden. Egal, ob das Stück nun nur unterhalten will oder erzieherische Absichten verfolgt, die aufgezeigte Welt ist ein phantastisches Wahngebilde.

Die Magie des herkömmlichen Märchens mit seinen Feen und Zauberern ist bis heute erhalten geblieben, und zusätzlich ist eine neue Zauberformel entdeckt worden, die sich in der Konfliktlösung manifestiert. Die Auflösung der Handlungsproblematik geschieht aus heiterem Himmel. Es sind nicht die Menschen, deren Kraft oder Intelligenz zur Lösung beiträgt.

Die handelnden Personen gehören ebenfalls in dieses von der Fantasie geschaffene Universum: Könige und Prinzessinnen, Zauberer, sprechende Tiere, singende Steine und tanzende Schlösser (2). Sie sind Symbole, die dem jugendlichen Zuschauer die Bezüge der Umwelt, in der er steht, transparent machen sollen.

So verkörpern die Esel immer eine passive und gelenkte Schar von Mitläufern, die wirtschaftliche Macht eines Königs wird durch einen Kuchenberg verdeutlicht, und der Rassenkonflikt zeigt sich in der Feindschaft zwischen einem roten und einem blauen Land.

Große Bedeutung zur Übermittlung dieser phantasiegeleiteten Kreationen kommt dem Traum zu. Er ermöglicht den Transfer von der Wirklichkeit zum Imaginären, von der Tatsache zum Wunschdenken. Die Traumphase ist oft so ungenau abgegrenzt, daß es bereits schwierig wird zu erkennen, auf welcher Ebene sich die eigentliche Aktion vollzieht.

1) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 81

2) vgl. E. U. Achenbach: "La représentation de la nature sur la scène" in "Le théâtre d'enfants et de la jeunesse en R.D.A.", Berlin 1965, Veröffentlichung anlässlich des internationalen Kinder- und Jugendtheaterfestivals in Ostberlin

Zu den bisherigen Kriterien, den beiden vorgegebenen Grundthemen (1) und dem fehlenden Realitätsbezug, gesellt sich ein drittes Charakteristikum: der Schematismus der Personen und der Spielsituationen. Die Stücke spielen sich rund um ein zentrales Thema ab, bei dem die handelnden Personen und die Zusammenhänge nur in groben Zügen gezeichnet sind, damit der Handlungsablauf umso deutlicher zum Ausdruck kommt.

Die Personen entsprechen meist einer Typisierung, die individuellen Züge fehlen. Schminke, Kleidung und Versatzstücke verstärken diesen Eindruck (2). Selbst die Namen der handelnden Personen dienen dieser Typisierung, "Télé-chef-Président" zum Beispiel, oder "Trompisco", "Ted le Noir", "Houthamythatete" und "Oulougranbalour".

Diese Typen sind nicht dynamisch konzipiert und können sich im Verlauf der Handlung nicht weiterentwickeln. Sie sind in ihren Aktionen und innerhalb bestimmter schauspielerischer Mittel eingengt. Von der ersten Szene an werden die Bösen als Böse und die Guten als Gute identifiziert (3). Sie bleiben während des ganzen Stückes in dieser fixierten Position.

Allein die Kollektivkreationen der Comédie de Lorraine, die Produktionen Dufours und die Stücke von Béatrice Tanaka sprengen dieses Schema und lassen einen Wandel des Charakters in ihrem Repertoire zu.

Am deutlichsten wird die Typisierung an Figuren, die aus der Tradition des Pheaters, des Zirkusses oder der Kinder- und Jugendliteratur übernommen werden (4), wie zum Beispiel

- 1) auch das Erwachsenentheater kennt diese Grundthemen, vgl. R. Demarcy: "Éléments d'une sociologie du spectacle", Paris, Union Générale d'Éditions, 1973
- 2) vgl. Caeloi: "Le décor de théâtre pour enfants" in *Approches*, No. 11, März/April 1969, Seite 5
- 3) vgl. Ann Viola: "Drama with and for children and interpretation of terms", in *Educational Theatre Journal*, Band VIII, No. 2, Mai 1956, Seite 139 - 142
- 4) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 82

Pierrot, der Clown, Arlequin, König, Königin, Prinz, Prinzessin.

Unter diesen zeitlosen, traditionellen Typen trägt der Clown die allergeringsten individuellen Züge. Er hat meist nicht einmal einen Namen, ist im Alter nicht festgelegt, sein Beruf entspricht seiner Rolle. Er kann zahlreiche Situationen mit Leben erfüllen, und sei es nur als Lückenbüsser und Pausenagust. Der Clown ist seine personifizierte Rolle, er zieht Maske und Kostüm niemals aus. Er braucht nicht zu spielen und ist dennoch vorhanden, denn er bleibt auch ohne Zirkus Clown.

Die starre Festlegung der Personen könnte vermuten lassen, daß sich in einer derart abstrakten Situation der Konflikt, der eine Handlung vorantreibt, gar nicht entwickeln könne. Und doch ist das Gegenteil der Fall. Denn gerade die traditionelle, von der Commedia dell'Arte inspirierte Form des Theaters mit ihren fest fixierten Charakteren gesteht dem Konflikt eine entscheidende Rolle zu.

Bei der Kreation des Repertoires für Kinder und Jugendliche hat die Diskussion des Konfliktes also beachtliches Gewicht, zumindest was die erzieherische Absicht des Stückes anbelangt. Die Widersprüche der modernen Gesellschaft werden alle aufzeigt: sexuelle Triebhaftigkeit, Rassenurteile, Ausbeutung der Arbeitnehmer, die Macht der Massenmedien, Usurpation, imperialistische Kriegsführung, Konsumverhalten, Unterdrückung von Minderheiten, usw. (1).

Die Darstellung der Problematik enthüllt gelegentlich den Aspekt der Schwarzweißmalerei: Zwei Welten stehen sich gegenüber, die gute und die schlechte. Diese zwei konträren Welten sind oft geographisch umschrieben: Insel und Festland, Wald und Metropole, blaues Land und rotes Land. Es

1) Das Comité de Défense de la République kritisierte die Darstellung der Konflikte im Bereich des Kinder- und Jugendtheaters durch eine Briefkastenaktion in Paris. D. Bordat diskutiert dieses Flugblatt in einem Artikel "Entre parenthèses" in Instructeurs, No. 83, Mai 1973, Seite 28 - 29

kommt durchaus vor, daß beide Welten nebeneinander unter gleichen Bedingungen angesiedelt sind, doch auch in diesem Falle ist ein Überwechseln von einem Lager ins andere die Ausnahme.

Aus dieser ersten Analyse lassen sich folgende charakteristische Merkmale ersehen:

1. Grundthematik

- a) das Abenteuer als bloßes Vergnügen
- b) erzieherischer und politischer Auftrag

2. Fehlender Realitätsbezug

- a) Anleihe bei der traditionellen Märchenwelt
- b) symbolische Transposition

3. Schematisierung und Typisierung von Personen und Spielsituationen

4. Konfliktstruktur bei Themenwahl und Präsentation (1)

Eine inhaltliche Gesamtanalyse kann die morphologischen Gegebenheiten einzelner Stücke nicht berücksichtigen. Sie erlaubt aber den Vergleich des Repertoires des Kinder- und Jugendtheaters mit den Schlußfolgerungen, die Propp (2) bei seiner Arbeit über die russischen Volksmärchen gezogen hat.

So ist die Geradlinigkeit der Thematik hinsichtlich der Suche nach einem konkreten oder symbolischen Objekt oder in Bezug auf die Bereinigung einer Mißbildung oder eines fehlerhaften Zustandes in allen Kinder- und Jugendtheaterstücken gewahrt. Doch während im Theaterstück eine Verkettung beider Grundthemen die Regel ist, ist eine solche Zweigleisigkeit im Märchen ausgesprochen selten.

Auch die in Moral verbrämten Verbote des Märchens finden sich im Repertoire des Kinder- und Jugendtheaters wieder. Sie zeigen sich immer dann, wenn gegen ein ungeschriebenes Gesetz verstoßen wird. Das Verbot wird meist nicht direkt ausgesprochen, sondern ergibt sich aus dem Aufeinanderprallen der beiden Welten mit ihren gegensätzlichen Regeln.

1) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 82/83

2) vgl. V. Propp: "Morphologie du conte", Paris, édition Seuil, 1970

Analogien ergeben sich auch in Bezug auf die handelnden Personen. Der Held, sein Helfer und der Bösewicht finden sich im Theaterstück ebenso wie im Märchen. Doch in einigen Aspekten ist bei den analysierten Kinder- und Jugendtheaterstücken eine größere Komplexität erkennbar (1).

Man kann fast schon von einer Verdoppelung der Helden reden, da sie oft von einem Ehe- oder Freundespaar verkörpert werden und nur in den seltensten Fällen von einer Einzelperson. Das Abenteuer auf der Bühne wird meist von zwei Personen, zum Teil verschiedenen Geschlechts, bestanden, was in der Rollenverteilung wieder dem traditionellen Muster des Helden und seines Helfers gleichkommt.

Die Prinzessin wird meist überhaupt nicht mehr auf der Bühne dargestellt, und das Happy-End einer Hochzeit zwischen dem Helden und der Prinzessin findet nicht mehr statt. Doch das glückliche Ende ist nach wie vor Abschluß jeden Stückes. Analog zur Hochzeit im Märchen findet auf der Bühne ein Reigen oder ein Tanzfest statt, das als Äquivalent zum Hochzeitsfest das Handlungsgeschehen im Bereich des Kinder- und Jugendtheaters beschließt.

Schließlich erfolgt die Konfliktlösung im Theaterstück wie beim Volksmärchen mit Hilfe eines magischen Objektes oder seiner Personifizierung. Doch während im Märchen nur der Besitz des Objektes den Konflikt zu lösen vermag, wird er auf der Bühne ohne Erklärung gelöst: die Magie greift immer ein, auch wenn das Objekt stellvertretend gar nicht mehr vorhanden ist. Die in Kollektivarbeit mit Kindern entstandenen Stücke nähern sich der Morphologie des klassischen Märchens hier am auffälligsten (2).

1) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 83

2) vgl. R. Farabet: "L'imagerie poétique de l'enfance" in T.E.J. 1963/III, Seite 84/85

ZEIT UND ORT

Die Handlung eines Kinder- und Jugendtheaterstückes spielt sich nicht immer in einer genau bezeichneten Zeit-epoche ab. Auch hierin läßt sich der fehlende Realitätsbezug erkennen. Der Wunsch, einem zeitlich begrenzten Rahmen zu entfliehen, und somit der Aussage des Stückes universellen Charakter zu verleihen, wird deutlich.

Aber selbst wenn sich ein Stück der Gegenwart zuordnen läßt und die typischen Versatzstücke (1) wie Radio, Rakete oder Auto zur Handlung passen, läßt sich oft eine gewisse Diskrepanz im Verhältnis zeitgenössischer Attribute und alt-türkümlicher Elemente feststellen. So taucht das Gewehr in Stücken auf, in denen Könige und Königinnen antike Gewänder tragen, oder hören Feen, Prinzen und Prinzessinnen, die im traditionellen Stil konzipiert sind, Werbespots aus dem Radioapparat.

Das Autorenteam der Sondernummer 1973 der Zeitschrift Enfance (2) untersucht die zeitlichen und örtlichen Begebenheiten anhand von 19 Stücken des Kinder- und Jugendtheaters:

L'amour des trois oranges
 L'arbre sorcier, Jérôme et la tortue
 2072 au pays du vent libre
 Billy the Kid
 Le chat au trésor
 Chez moi dans mon quartier
 Une drôle d'expédition à la recherche du pays Magie
 En route pour Polonia
 Equipée bizarre du cirque Basile
 La grande main de Faragaladoun
 L'Histoire de Kou-Ki
 Histoire aux cheveux rouges
 Holà! Monsieur de La Fontaine, dites-nous un peu!
 Où vas-tu, Turelu?
 La planète bleue
 La princesse et le perroquet

1) vgl. D. Szilagyi: "La fonction de l'élément plastique dans le théâtre de marionnettes", Unima-France No. 17, Januar 1966, Seite 21 - 24

2) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 84 - 88

Le roi Mirliton
Sottises et Merveilles de l'île bruyante
Le violon du temps qui passe (1)

Von diesen 19 Stücken spielen fünf in der Vergangenheit, jeweils drei in der Gegenwart und der Zukunft, vier vermischten Vergangenheit und Gegenwart, und vier weitere spielen in einer unbestimmten Zeitepoche.

Auch die Versatzstücke, welche der modernen Zivilisation Rechnung tragen, verweisen auf die Gegenwart oder die Zukunft: Fernsehapparat (7x), Flugzeug, Rakete, Auto, Motorrad, Radio und Computer (je 1x), sowie Konservendosen (3x) (2).

Die Errungenschaften der modernen Technik werden zumeist karrikiert und kritisiert. Sie sind die Quelle allen Übels, der Anlaß zu Verwicklungen, sie sind wider-menschlich und widernatürlich. Die moderne Gesellschaft mit all ihren Schwächen und Problemen wird meist mit dem Großstadtmilieu identifiziert, und das Konsumverhalten dieser Gesellschaft ist Gegenstand des Spottes. Das häufig auftauchende Fernsehen verkörpert die Macht des Konsumzwanges. Es dirigiert das Leben der Leute vom Morgen bis zum Abend und untergräbt jede andere Möglichkeit der expressiven Kreativität.

In "Histoire aux cheveux rouges" z.B. dirigiert das Fernsehen das Leben der Bewohner des 'pays bleu' und bestimmt ihren Geschmack:

Der Junge: "On n'apprécie pas ma musique à ce que je vois..."

darauf Méthylène verlegen:

"Votre musique est très belle, je vous assure... Mais elle n'est pas bleue... Les gens d'ici n'ont pas l'habitude... A part les chansons de Madame Télévision bleue". (3)

Ein weiteres Beispiel aus "Histoire aux cheveux rouges":
Als die 'blaue' Ordnung angefochten wird, setzt sich der

- 1) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Annex 5, Seite 219/220
- 2) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 84
- 3) "Histoire aux cheveux rouges", Veröffentlichung des T.J.A.
Seite 18

Diktator ab:

Madame Télévision bleue zu Doktor Folazur:

"Alors, qu'est-ce que je dis... Il faut pourtant que je dise quelque chose moi..."

Antwort des Doktors:

"Taisez-vous, cela vaut mieux pour l'instant..."

"Vous voyez bien, ici tout est à recommencer." (1)

In "La planète bleue" ist es der Bevölkerung bei Strafe untersagt, Kuchen zu essen. Einziges erlaubtes Nahrungsmittel ist das Fleisch. Im Fernsehen läuft dieser Werbespot:

Ansagerin: "et maintenant chers téléspectateurs voici quelques flashes de publicité:

ein kleiner Hase erscheint:

je suis un petit lapin
je cours dans le romarin
je suis un petit lapin
un petit lapin malin

darauf der Jäger:

Boum
j'ai bien visé
je l'ai tué
quand je l'aurai
dépiauté

Ansagerin: j'en ferai du pâté
Comme cet habile chasseur
chers téléspectateurs
mangez du pâté de lapin
mangez-en tous les jours
c'est sain." (2)

So wird das Fernsehen zum Spiegelbild der Gewohnheiten einer etwas verrückten Gesellschaft. Ähnliches ließe sich auch für die anderen oben genannten Versatzstücke nachweisen.

Die Darstellung der modernen Umwelt, meist noch in abwertender Form, ist oft nicht gegenwartsbezogen. Deshalb kann man auch hier, wie bei der Analyse der Thematik des Kinder- und Jugendtheaters, von einem Mythos der Vergangenheit sprechen. Trotz moderner Versatzstücke findet das Kind

1) "Histoire aux cheveux rouges", a.a.O., Seite 49/50

2) "La planète bleue", Veröffentlichung der Unité Enfants, Le Havre, Seite 15

auch im Theater, wie in seinen Schullesebüchern oder in der Kinderliteratur, das tatsächliche Bild des Alltags, so wie es ihn erleben muß, in der Regel nicht.

S. Mollo (1) entdeckt in der Kinder- und Jugendliteratur und in den Texten des Kinder- und Jugendtheaters eine Verschiebung von zwei Generationen zwischen der beschriebenen und der tatsächlichen Umwelt des Kindes. Die handelnden Personen des Theaters leben also in einer künstlichen Welt. Das Kind kann folglich in dem, was ihm angeboten wird, nur schwer das realistische Bild seiner Umwelt finden.

Die örtliche Bestimmung des Handlungsablaufes zeigt Merkmale, die analog zu den zeitlichen Gegebenheiten sind. Auch dem Ort wird mit Hilfe von Dekoration, Kostümen oder anderen Versatzstücken gerne der Eindruck der Unwirklichkeit vermittelt, er wird verfremdet. Wird z.B. eine Großstadt dargestellt, fehlen zumeist die charakteristischen Merkmale. Zwar wird nicht auf den obligatorischen Papp-Wolkenkratzer verzichtet, wohl aber mangelt es an der Geschäftigkeit, dem Betrieb und dem Gedränge, die das Flair jeder Metropole ausmachen (2).

Im Verlauf einer Handlung werden die Schauplätze vielfach gewechselt. So lassen sich für die 19 oben genannten Stücke immerhin 31 verschiedene geographische Orte lokalisieren. Die Stadt ist sechsmal Ort des Geschehens, Land und Landstraße je siebenmal, das Dorf fünfmal, und ferner der Strand (3x), der Wald (2x) und das Meer (1x)(3).

Das nicht städtische Milieu überwiegt den Schauplatz Stadt also bei weitem. Die Analysen der Lesebücher von S. Mollo und der Kinder- und Jugendliteratur von F. Rosenberg (4) ergeben ähnliche Werte in der Relation ländlicher und städtischer Schauplätze.

- 1) S. Mollo, a.a.O., "L'Ecole dans la Société"
- 2) vgl. H.D. Schmidt: "Quelques problèmes de mise en scène", in "Le théâtre d'enfants et de la jeunesse en R.D.A.", Ostberlin 1965
- 3) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 86
- 4) F. Rosenberg, a.a.O., "La famille et les relations familiales dans les livres pour enfants"

Daß die Stadt meist mit der modernen Konsumgesellschaft identifiziert wird, ist schon diskutiert worden. Mehr noch wird den Kindern und Jugendlichen aber auf der Bühne und in den Büchern das Modell eines außerstädtischen Milieus, bevorzugt der Natur, angeboten (1).

Dabei geht es nicht um das Ackerland des bodenständigen Bauern und die Arbeit auf dem Feld, auch nicht um den Widerstand, den die Natur den Anstrengungen des Menschen entgegensetzt, sie zu verändern. Die Realität muß der Poesie weichen. Die Natur wird als friedlich, gesund und glücklich gezeichnet, als Gegensatz zum lärmenden, hektischen und ungesunden Leben in der Stadt.

So heißt es in "L'Équipée Bizarre du Cirque Basile":

"Les voilà donc ceux qui marchent à travers les champs, les forêts, les marécages... Ils grimpent la grande montagne se frayant un chemin parmi les haies et les racines de fougères séantes. Ils montent plus haut, encore plus haut, toujours plus haut". (2)

In Anlehnung an Kunst und Musik wird diese Natur besungen und in Bildern ausgedrückt (3). In "Holà! Mr. de la Fontaine, dites-nous un peu!" klingt das beispielsweise so:

"Bonjour nature, tu attends le peintre. Ne crains rien, il viendra car, croyez-nous, en notre siècle, devant chaque merveille, il y a un artiste." (4)

Die Natur bringt gleichermaßen Heilung und ist Zuflucht für Freude und Magie. Sie kann lebendig werden und so zur Konfliktlösung beitragen. Bestes Beispiel hierfür ist "La Princesse et le Perroquet". In diesem Stück singt sogar eine Blume:

1) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 87

2) "L'équipée bizarre du Cirque Basile", publication ATBJ, prix Chancereau 1968, deutscher Titel: "Spiel im Zirkus", Henschel-Verlag Berlin, Seite 22

3) vgl. H.D. Schmidt: "Problèmes de mise en scène du décor, de la musique", in T.E.J. 1966/II-III, Seite 139

4) "Holà! Mr. de la Fontaine, dites-nous un peu!", Veröffentlichung der Compagnie du Théâtre de La Fontaine, Seite 14

"Je suis la fleur qui chante, qui chante au clair
de lune
J'ai un pouvoir magique
Celui qui me cueillera
deviendra le plus grand magicien
Je suis la fleur qui chante, qui chante au clair
de lune". (1)

Naturerscheinungen wie Regen, Schnee, Wolken, Wind,
Sonne, Mond und Sterne werden immer rein poetisch beschrie-
ben, so zum Beispiel in "Le violon du temps qui passe":

"La nuit est douce, tu ne trouves pas? Et il y a des
étoiles, des étoiles, je n'avais jamais vu autant
d'étoiles. Et le vent jouant si joliment dans les
branches..." (2)

Die blühende, anmutige Landschaft nimmt die Einsamen in
ihrem Schoße auf, wie in "La Princesse et le Perroquet":

"La Princesse: Gentil berger, ne t'ennuies-tu pas,
tout seul dans la campagne?

Berger: Oh! Mais Princesse, je ne suis pas seul!
J'ai mes agneaux, j'ai les étoiles du ciel
et toutes les fleurs de la prairie, j'écoute
chuchoter les fleurs lorsque le vent les
frôle en murmurant. Elles en savent des
secrets." (3)

Fauna und Flora sind immer bereit, dem Helden zu helfen,
wenn er in Gefahr gerät. Dem Bösen jedoch präsentiert sich
die Natur von einer ganz anderen Seite, mit Blitz und Don-
ner, als ob Naturkatastrophen als Gottesurteil immer nur
die schlechten Menschen treffen würden.

Dementsprechend versucht der Böse immer, die Natur umzu-
stoßen, ihre Ordnung zu zerstören und Pflanzen und Tiere,
die diese Natur bevölkern, auszurotten. Dieses idyllische,
aber irrealis Bild der Natur, das von Gottesurteil über-
lagert sein könnte, trägt die Mehrzahl aller Kinder- und Jugend-
theaterstücke.

-
- 1) "La Princesse et le Perroquet" in T.E.J. 1967/III-IV,
Seite 29
 - 2) "Le violon du temps qui passe", Collection 'Théâtre de
la jeunesse', Edition Magnard, Seite 20/21
 - 3) "La Princesse et le Perroquet", a.a.O., Seite 17

PERSONEN

Die Analyse der oben genannten 19 Stücke ermöglicht eine Unterscheidung der Personenwelt des Kinder- und Jugendtheaters in drei Kategorien. Insgesamt treten 305 'Personen' auf:

252 Menschen	83%
39 Tiere	13%
14 Phantasiegestalten	4% (1)

Vor der ausführlichen Beschäftigung mit dem Bild und den Erscheinungsformen des menschlichen Wesens im Repertoire des Kinder- und Jugendtheaters seien vorab einige Bemerkungen über die Tierwelt, die auf der Bühne präsentiert wird, gestattet.

Neben Tieren mit traditionellem Symbolcharakter wie Drache oder Wolf werden Tiere, den Erfordernissen des Stückes entsprechend, auch einfach neu erfunden. So ist der "coulamidone" als der letzte Vertreter einer aussterbenden Spezies gezeichnet, oder es wird mit dem "koucuyat" ein Tanztier vorgestellt.

Symbolisch übertragen verkörpern diese Tiere wieder menschliche Wesen. Im Theater gibt es ganze Länder und Welten, die mit ihnen bevölkert sind (2). So will zum Beispiel die Insel, auf der nur Esel leben, einen Staat der Dummköpfe zeigen.

Das Tier hat oftmals die Gabe magischer Kräfte, es kann sich unsichtbar machen oder an mehreren Orten zugleich auftauchen. Es ist immer verfügbar, um den unschuldigen Opfern zu Hilfe zu eilen. Besonders die Vögel scheinen in dieser Tierwelt einen bevorzugten Platz einzunehmen, da die mit ihnen verbundene Symbolik der Kunst des Gesanges, der Farbenpracht des Gefieders und der Freiheit der Bewegung sehr leicht und aussagestark umzusetzen ist.

1) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 88

2) vgl. P. Slusher: "Unique ensemble, the everyman players of America" in T.E.J. 1961/I, Seite 23 - 26

Die Tierwelt hat, soweit sie als Teil der Natur dargestellt wird, einen ganz besonderen Stellenwert (1). Die Tiere begleiten die Helden, sind aber nie im Gefolge negativ oder böse charakterisierter Personen anzutreffen. Ihr Instinkt erlaubt ihnen, diejenigen herauszufinden, denen man Vertrauen schenken kann.

So rettet zum Beispiel in "L'arbre sorcier, Jérôme et la tortue" der Held eine Schildkröte. Als er sich später einmal selbst in Gefahr befindet, eilt ihm die Schildkröte zu Hilfe. Oft bietet das Tier dem Helden seine magischen Kräfte an, wie das in "La Princesse et le Perroquet" der Papagei tut:

"Et à present, hic, je vais vous dire mon secret, hic. Approchez-vous ici tout près... je ne suis pas n'importe quel perroquet. Alors, s'il vous arrivait un jour un malheur, vous n'auriez qu'à m'appeler et aussitôt, même si je me trouvais très loin au fond de la forêt, j'arriverais auprès de vous." (2)

Bei der Analyse des Menschen in den Kinder- und Jugendtheatern ist zunächst eine Unterscheidung zwischen zwei Typen wichtig, in das die handelnden Personen gestellt werden. Von den 252 menschlichen Wesen befinden sich 63 in jugendlichem Alter, 172 sind Erwachsene und 17 mal werden alte Menschen ins Spiel gebracht (3).

Auffällig ist ein Fehlen der Kindheit. Zwar spielen die 63 jugendlichen Personen die Rolle desjenigen, der noch nicht so ganz mit der Welt der Erwachsenen zurechtkommt, aber grundsätzlich fehlt das Kind.

Ein Grund dürften die charakteristischen Merkmale sein, die die Kindheit auszeichnen: Drolligkeit, Spieltrieb, Unabhängigkeit und die Möglichkeit, dumme Streiche zu spielen. Diese Eigenschaften werden im Repertoire des Kinder- und Jugendtheaters seit jeher von den Clowns und den Harle-

1) vgl. R. Carrat und O. Kahler: "L'animal sur la scène du théâtre pour enfants", Colloque de Berlin R.D.A., in T.E.J. 1966/III-IV, Seite 143

2) "La Princesse et le Perroquet", a.a.O., Seite 11

3) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 89

kinen verkörpert. Die Kindertheatermacher glauben, daß Haltung und Benehmen der Clowns dem der Kinder innerhalb der Familie und der Gesellschaft nahekommen und so für das Publikum zugänglich werden.

Ein zwar zahlenmäßig geringer, aber qualitativ umso bedeutenderer Platz wird dem alten Menschen eingeräumt. Er wird oft als Hüter des wahren Wissens positiv beschrieben und hält durch eine gewisse Naivität mehr Kontakt zum Kind, als es die Figur des Erwachsenen vermag. Mit seiner Erfahrung und Nachsicht findet oftmals der alte Mensch die Lösung der Problematik und entwirrt den Konflikt.

Das 'reife' Alter der Erwachsenen wird oft unter weniger günstigen Aspekten aufgezeigt. Bössartigkeit und Verlogenheit prägen die Züge der Welt der Erwachsenen. Sie sind die Tyrannen, die absoluten Monarchen und verräterischen Minister (1). Der Erwachsene gebraucht seine Macht, um Schwachheit und Gutgläubigkeit auszunützen und arme Leute auszubeuten.

Die negative Darstellung der zwischenmenschlichen Beziehungen liegt wieder in der Funktion des Kinder- und Jugendtheaters begründet, die Kinder durch die Vorspiegelung einer imaginären und irrealen Welt in spielerischer Form anzuleiten, bestimmte grundsätzliche Werte selbst zu entdecken.

Ein weiteres Kriterium zur Analyse der Personen sind die familiären Zusammenhänge innerhalb der einzelnen Stücke. Während in der Kinder- und Jugendliteratur das Verhältnis Eltern - Kinder überwiegt, spielt auf der Bühne die Beziehung Mann - Frau mit 39% die wesentlichste Rolle (2).

Wird die Familie wie in "2072 au pays du vent libre" oder auch in "Histoire aux cheveux rouges" durch Kinder vervollständigt, haben die Eltern im Gegensatz zur Literatur,

1) vgl. Reiner Linden ann: "Der Feld in der deutschen Kinderszene nach 1945, Erlangen/Nürnberg 1971

2) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 90

in der sie Autorität verkörpern, auf der Bühne oft unrecht und machen sich lächerlich. Die Lösung des Konfliktes vollzieht sich in diesem Fall durch die Flucht aus der Autorität der Eltern.

Dieses Bild der Eltern entspringt der Sorge der Kindertheatermacher, sich von allzu traditionellen Modellen nicht lösen zu können, und sie hoffen, sich auf diese Weise ihrem Publikum besser verständlich zu machen.

Auch die Beziehung von Mann und Frau wird im Theater anders akzentuiert als in der Kinder- und Jugendliteratur. Die Frau ist passiv und zerbrechlich, der Mann autoritär und stark. Doch in den Beziehungen läßt sich auch ein gewisser Stil entdecken, der vor allem der jungen Generation eigen ist.

Die Entdeckung eines liebevollen Gefühls, einer Zärtlichkeit, mit der die Beziehungen Jugendlicher beschrieben und gezeigt werden, gibt den Personen auf der Bühne oft ein Stück authentischer Realität zurück, die nichts mehr mit dem traditionellen Bild der Prinzessin gemeinsam hat, die von der Ankunft eines charmanten Prinzen träumt (1). In zehn der oben aufgezählten 19 Stücke sind solch liebevolle Beziehungen aufzuspüren.

Auf diese Art und Weise versuchen die Autoren des Kinder- und Jugendtheaters, trotz der strikten Einhaltung spezifischer Erfordernisse wie Grundthematik, Verzicht auf psychologische Momente, Einfachheit des Spiels, Schematisierung der Personen und symbolische Transposition, zwei konträre Positionen miteinander zu verbinden: die Welt des Erwachsenen aus der Sicht des Kindes darzustellen, die sich ganz anders zeigt als die Erwachsenen es glauben, und die rein kindliche Welt aufzuzeigen, die der Erwachsene begreifen lernen muß. Die Schwierigkeit besteht darin, immer auch die Sprache des anderen zu sprechen.

1) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 91

Nächstes Kriterium bei der Analyse der handelnden Personen ist die Untersuchung ihrer beruflichen Aktivität. Es fällt auf, daß von 252 Personen nur bei 138 (55%) ein klar definierter Beruf ersichtlich ist. Darunter sind 112 Personen männlichen Geschlechts und nur 26 sind weiblichen Geschlechts (1).

Daraus lassen sich zwei Folgerungen ziehen: zum einen scheinen die Autoren des Kinder- und Jugendtheaters keinen großen Wert darauf zu legen, daß die auf der Bühne agierenden Personen auch einen richtigen Beruf ausüben, zum anderen fällt die Ungleichwertigkeit der Frau im Arbeitsprozeß ins Auge.

Es ist nicht einfach, die verschiedenen beruflichen Aktivitäten in den Stücken aufzuzeigen, da die symbolische Umsetzung, der Rückzug ins Imaginäre, die Erfordernisse der Dramatisierung und das Bemühen um eine globale Sicht die Personen zu Typen formt, deren Beruf mit ihrer Rolle identifizierbar ist.

Wo könnte man z.B. den 'Beruf' eines Königs eingliedern? Es geht hier mehr um die Zuordnung zu einem Berufsfach, zu einer Kategorie, die demographisch und soziologisch faßbar ist:

Künstlerische Tätigkeit	34
Mit dem Land verknüpfte Tätigkeit	23
Leitende, mit Macht verbundene Tätigkeit	20
Mit Recht und Gesetzesdruck verbundene Tätigkeit	18
Leitendes Personal, freie Berufe	12
Dienstleistende Berufe	9
Arbeiter	8
Kaufleute	6
Kaufmännische Angestellte	3
Mit dem Meer verbundene Aktivitäten	3
Handwerker	1
Arbeitgeber	1 (2)

1) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 92

2) ebenda: Tabelle, Seite 93

Auffällig wird das Übergewicht der Artisten. Wir finden alle Stufen der Zirkushierarchie, vom Direktor bis zum Jongleur oder zum Clown, aber auch Schauspieler, Maler und Musiker gehören in diese Rubrik. Bei den Schullesebüchern ist analog hierzu der Beruf des Lehrers am häufigsten genannt (1). Man kann aus diesem Vergleich den Schluß ziehen, daß den Kindern immer bevorzugt die Welt vorgeführt wird, in der der Autor selbst lebt.

Der fehlende Realitätsbezug wiederum wird an der geringen Anzahl von Arbeitern deutlich, die im Repertoire des Kinder- und Jugendtheaters zu finden ist. Die Problematik des Klassenkampfes zwischen Arbeitern und Unternehmern wird verbrämt dargeboten. Herren und Bauern, Zirkusdirektor und Artisten tragen diesen Kampf aus.

Die Personen, die auf der Bühne Gerechtigkeit und die Exekutive der Macht zeigen sollen, verkörpern meist die Unterdrückung. Die Vielzahl dieser Aktivitäten in Kinder- und Jugendtheaterstücken beweist, welch hoher Stellenwert dem Aufzeigen von und der Auseinandersetzung mit Autoritätsstrukturen zugestanden wird. Die Arbeit wird dementsprechend, mit Ausnahme des Stückes "Le violon du temps qui passe", zur reinen Sklaverei herabgewürdigt.

All die Tätigkeiten hingegen, die Bezug zur Natur haben, werden idealisiert (2). Beim Gärtner oder Landwirt geht es meist nicht mehr um die Beziehung Mensch - Arbeit, sondern um das Verhältnis Mensch - Natur. Den wahren Erfolg können nur die ernten, die reinen Herzens und der Natur nahe sind. Parallel dazu wird wissenschaftliches Forschen in der Regel als gefährlich und destruktiv gezeichnet.

Interessant ist auch, daß nur 36% aller Frauenrollen beruflich bestimmt sind, während es bei den Männern immerhin noch 63% sind. Der Großteil der beruflich fixierten

1) S. Mollo, a.a.O., "L'Ecole dans la Société"

2) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 93

Frauen hat dienstleistende Tätigkeiten zu verrichten, wie Putzfrau oder Concierge zum Beispiel (1). Daß den Frauen längst auch leitende Berufe erschlossen sind, bleibt unberücksichtigt. So dient die schematisierte Typisierung der Rolle der 'dienenden' Frau der Verstärkung des traditionellen Klassenbewußtseins.

Das wird auch an der zahlenmäßigen Relation der Geschlechter im Repertoire des Kinder- und Jugendtheaters deutlich. Das Übergewicht der männlichen Personen (72%) gegenüber den Frauen (28%) wird klar ersichtlich.

Im Mittelwert für ein einzelnes Stück ergibt diese Relation ein Verhältnis von sieben männlichen zu drei weiblichen Personen auf der Bühne (1). Nur in vier der oben genannten 19 Stücke sind Frauenrollen zahlreicher als männliche Akteure.

Das Publikum sieht sich also einer Welt gegenüber, in der die numerische Überlegenheit des männlichen Geschlechts ausgesprochen fühlbar wird. Auch hier klappt eine Diskrepanz zur Realität. Denn 53% der französischen Bevölkerung sind weiblichen Geschlechts!

Auch international läßt sich dieses Mißverhältnis im Repertoire des Kinder- und Jugendtheaters belegen. Für das von der ASSITEJ zusammengestellte internationale Repertoire (3) sind Akteure nach folgendem Schlüssel erforderlich:

männliche Akteure:	1891	65%
weibliche Akteure:	979	35% (4)

Es geht hier nicht darum, den Interessen der internationalen Frauenbewegung Vorschub zu leisten oder die Rechte einer Minderheit zu verteidigen, deren Bedeutung im Kinder- und

1) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 94

2) ebenda: Seite 94/95

3) M. Pugh, a.a.O., "International bibliography of plays recommended for performance to children and young people"

4) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 96

Jugendtheater unterrepräsentiert scheint, aber es stellt sich die Frage, warum den Kindern und Jugendlichen eine Gesellschaft gezeigt wird, die so sehr von männlicher Überzahl und Überlegenheit geprägt wird, und ob das Publikum dieses Ungleichgewicht folgerichtig durchschaut.

Andererseits ist es gerade im Hinblick auf den schulischen Zusammenhang (denn im Rahmen des Unterrichts wird eine Vielzahl der Stücke angeboten) durchaus anzuerkennen, daß auf soziale Konflikte und die Darstellung der Ungerechtigkeiten in unserer Gesellschaft in der Wahl der Thematik so großer Wert gelegt wird.

Umso erstaunlicher aber ist es, daß das Milieu der Schule, die doch in unmittelbarem Kontakt zum Kinder- und Jugendtheater steht und aus der sich doch das Publikum dieses Theaters hauptsächlich rekrutiert, praktisch keinerlei Stellenwert im Repertoire besitzt. Die Schule ist unter den Schauplätzen der Handlung ebensowenig zu finden wie der Lehrer unter den handelnden Personen.

So bleibt die Welt des Theaters für das jugendliche Publikum ein in sich geschlossenes, kunstvolles, aber unwirkliches Universum (1). Die Welt der Kindertheatermacher scheint von der Realität ebensoweit entfernt zu sein wie die der Schullese- und Kinderbuchautoren.

Diese Absage an den realen Gegenwartsbezug spiegelt sich im Bild des Kindes auf der Bühne, das die Zukunft in sich trägt, und in der Darstellung des alten Mannes, der die gesicherten Fakten einer Vergangenheit repräsentiert. Die Gegenwart aber scheint einer solchen Ästhetik verschlossen zu bleiben.

1) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 97/98

Kapitel V: DAS PUBLIKUM

Die französischen Kindertheatermacher und Autoren gehen oft von einer Analyse der Psyche des Kindes aus, um konkrete Vorstellungen von ihrer Theaterarbeit zu erhalten. So ist das Bild des Kindes in fast allen Veröffentlichungen gewissen Schematas unterworfen, selbst wenn der jeweilige Autor dies nicht explizit zum Ausdruck bringt. Den als charakteristisch erachteten Merkmalen des Kindes oder des Jugendlichen entspricht jeweils ein eigener Typ des Theaters oder eine besondere Spielform auf der Bühne (1).

Die Diskussion über das Publikum ist nur langsam in Gang gekommen. Die Animatoren des Kinder- und Jugendtheaters sind erst spät zu der Ansicht gekommen, daß das Kind anders ist als der Erwachsene, daß es gelenkt werden muß, daß es eigene Bedürfnisse entwickelt, unter diesen vor allem das, sich zu freuen und sich auszutoben.

Diese Erkenntnis entspricht dem Auftrag des Kinder- und Jugendtheaters, das unterhaltend und erziehend zugleich sein sollte. Heute haben sich drei Achsen herausgebildet, um die sich die Diskussion über das Bild des jugendlichen Zuschauers konzentriert:

Das Kind ist ein 'gutes' Wesen

Das Kind ist ein schwaches Wesen

Das Kind besitzt eine große Vorstellungskraft, aber kein rationales Denkvermögen (2)

Das 'gute' Wesen des Kindes beweist sich auf zwei Ebenen. Zunächst ist das Kind von Natur aus gut. Viele Autoren halten das Kind für ein reines, ehrliches und sensibles Wesen, das noch nicht von der Gesellschaft verdorben wor-

- 1) vgl. R. Carrat: "Quelques aspects des changements psychologiques entre huit et onze ans et leur influence sur la dramaturgie" in T.E.J. 1971/III, Seite 25 - 29
- 2) "Le théâtre pour enfants" in der Reihe "Enfance", Sondernummer 1973, Seite 235

den ist (1). Wie der Poet hat das Kind Zugang zu den wahren Quellen der Inspiration, die dem Erwachsenen, dessen Sozialisierungsprozeß weitgehend abgeschlossen ist, verschlossen sind.

Deshalb setzen die Kindertheatermacher ihre Hoffnung auf eine Zukunft der Gesellschaft in das 'gute' Wesen des Kindes. Das Theater will die Initiativen des Kindes freisetzen und so beim Aufbau der zukünftigen Gesellschaft mit-helfen.

Das Kind und der Jugendliche bilden aber auch ein 'gutes' Publikum. Als Zuschauer sind sie voll guter Qualitäten und werden deshalb oft als 'goldenes Publikum' bezeichnet (2). Die Gründe liegen auf der Hand. Das Kind ist einerseits rezeptiv, andererseits aber spielt es mit, wagt es, sich zu äußern.

'Gutes' Publikum sind Heranwachsende auch deshalb, weil sie in jeder Situation verfügbar sind, zumindest im Rahmen der Schule. Das ermöglicht den Kindertheatermachern zum einen einen konstanten Besucherkreis und gute Zuschauerzahlen, zum anderen aber auch die ständige Selbstkontrolle und Überprüfung der eigenen Arbeit.

Obwohl das Kind einen großen inneren Reichtum besitzt, ist es andererseits ein schwaches, zerbrechliches Wesen, dem es zu helfen gilt und das man nicht vor den Kopf stoßen darf. Das Kind verarbeitet nur schwer, identifiziert sich sehr schnell und voreilig und überprojiziert gelegentlich. Es ist in seinem Urteilsvermögen noch nicht ausgereift (3).

Darin liegt eine Gefahr und sogar ein Widerspruch. Einerseits wird behauptet, das Kind sei in Urteilsvermögen und Geschmackbildung noch beschränkt, andererseits aber sehr

- 1) vgl. C. Olivier: "Votre enfant et ses loisirs" bei Calman-Levy, Paris 1973
- 2) vgl. D. Bazilier: "L'enfant, ce public en or" in Unima France, No. 14, April 1965, Seite 13 - 14
- 3) vgl. J.V. Grau: "Les dimensions psychodynamiques du théâtre pour enfants" in T.E.J. 1968/I, Seite 12 - 15

anspruchsvoll und unehrlichem Spiel auf der Bühne gegenüber recht mißtrauisch (1).

Schließlich wird der jugendliche Zuschauer zwar für sehr vorstellungskräftig gehalten, trotzdem wird ihm aber das logische Denken und das Nachvollziehen des Geschehens auf der Bühne abgesprochen. Deshalb gehen die Autoren, was den Gehalt ihrer Stücke anbelangt, von vier grundlegenden Beobachtungen aus:

Das Kind (zwischen 3 und 12 Jahren) denkt magisch und symbolisch

Das Kind bevorzugt das Imaginäre

Das Kind versteht zu träumen

Das Kind erkennt symbolische Zusammenhänge und nimmt sie an (2)

Erstaunlicherweise legen sowohl die Vertreter des märchenhaften, magischen Kinder- und Jugendtheaters als auch die Verfechter des Realismus auf der Kinderbühne diese Beobachtungen zugrunde, wenn sie für Kinder produzieren. Andere Charakteristika dagegen, wie altersstufen, Geschlecht oder soziales Milieu, die zu weiteren Erkenntnissen des Kinderpublikums führen könnten, sind im Bereich des Kinder- und Jugendtheaters noch sehr wenig analysiert worden.

Es lassen sich nur wenige Unterscheidungen nach Altersstufen finden, so daß man annehmen könnte, Kindheit und Jugend seien eine einzige homogene Periode der menschlichen Entwicklung. Aber selbst wenn eine Abstufung angezeigt wird, widerspricht sie meist den von der Schule und stärker noch von den Psychologen gezogenen Grenzen der altersmäßig bedingten Entwicklungsphasen.

Auch der Verschiedenartigkeit der Geschlechter wird fast nie Rechnung getragen. Die französischen Kindertheatermacher - wieder einmal Demuynck ausgenommen - halten es

- 1) vgl. C. Winants: "Réflexions sur le théâtre pour enfants" in La Baraque Foraine, No. 4, August 1962
- 2) vgl. M. Barbuta: "Contes ou réalité, un dénominateur commun", Colloque International de Bruxelles in T.E.J. 1965/I

kaum für nötig, zwischen Jungen und Mädchen zu differenzieren (1). Sie stehen damit im Widerspruch zur Kinder- und Jugendliteratur, zu Fernseh- und Rundfunkmagazinen für Kinder und Jugendliche, die hier sehr wohl Unterscheidungen treffen. Zumindest in der Bibliographie, aber auch in der Praxis, werden die verschiedenartigen Wünsche und Ansprüche der Geschlechter sehr vernachlässigt.

Die Animatoren und Autoren des Kinder- und Jugendtheaters untersuchen zudem nur in den seltensten Fällen, welchem sozialen, wirtschaftlichen, kulturellen oder geographischen Milieu ihr Publikum entstammt. In der Mehrzahl aller Veröffentlichungen werden diese Charakteristika (Alter, Geschlecht, Milieu) überhaupt nicht angesprochen, in anderen wird ein permanentes Mißtrauen gegen diese Kriterien ausgedrückt, die das Publikum allzu sehr reglementieren und klassifizieren könnten.

So bringt zum Beispiel Catherine Dasté deutlich zum Ausdruck, daß sie nicht bereit ist, mit Leuten konform zu gehen,

"qui veulent faire de la psychologie très poussée et qui déclarent qu'à un enfant de tel ou tel âge, il faut apporter ceci ou cela." (2)

Die Publikumsdiskussion ist zwar derzeit auch in Frankreich voll entbrannt, der Wert der Analyse und die sich daraus ergebenden reizvollen Variations- und Differenzierungsmöglichkeiten aber sind noch nicht erkannt.

Denn zunächst muß man sich erst einmal der konkreten Fakten bewußt sein, die das Publikum des Kinder- und Jugendtheaters betreffen, um das falsche Bild durchschauen zu können, das sich die Kindertheatermacher von der Jugend machen. Erst dann werden die Forderungen eines publikumsgerechten Kinder- und Jugendtheaters deutlich.

-
- 1) vgl. M. Tricot: "Des théâtres pour les enfants" in L'Animateur culturel, No. 69, Juni 1970, Seite 2 - 11
 - 2) Ackerman: "A Sartrouville, un théâtre pour l'imagination des enfants, Interview de C. Dasté" in Changer l'école, Paris, Edition de l'Epi, 1970, Seite 160

1. Die Untersuchung der Fakten

Der jugendliche Zuschauer, ob er nun Schüler ist oder nicht, muß für den Eintritt ins Theater bezahlen. Außer der Aufführung selbst sind meist auch An- und Abfahrt und die Animation im Preis inbegriffen.

Das Eintrittsgeld ist ein notwendiges Übel, weniger, weil die französischen Bühnen des Kinder- und Jugendtheaters nur teilweise und meist nicht ausreichend subventioniert sind, sondern weil das Publikum mit dem symbolischen Eintrittspreis eine ganz andere Erwartungshaltung verknüpft, als wenn die Vorstellung umsonst wäre (1). Zudem sind fast alle französischen Einrichtungen des öffentlichen Dienstes nicht ganz kostenlos.

Das Eintrittsgeld schwankt derzeit zwischen zwei und acht Francs pro Platz und kann verschieden bezahlt werden:

- durch das Kind selbst (oder seine Familie)
- durch die Stadtverwaltung (Fonds der Kulturämter für Bedürftige)
- durch die Schule (in deren Theaterkassen aber wieder die Kinder oder Eltern zahlen) (2)

Nicht das Eintrittsgeld aber ist der entscheidende Faktor, sondern die Rückschlüsse, die sich aus den Bilanzen einzelner Bühnen über Einnahmen und Besucherzahlen auf die quantitativen und die qualitativen Gegebenheiten des Publikums ziehen lassen. Erst daraus läßt sich eine Art Soziogramm erstellen.

-
- 1) vgl. Nicole Collet: "La politique culturelle et d'enseignement du Parti Communiste Français. Un point d'application: l'animation théâtrale scolaire dans des municipalités démocratiques de la périphérie parisienne", Paris, mémoire de maîtrise, Institut d'Études Théâtrales, 1972
 - 2) vgl. Patrick: "Les jeunes et le théâtre, le théâtre et les jeunes" in *Loisirs Jeunes*, No. 527, Oktober 1965

QUANTITATIVE GEGEBENHEITEN

Die Publikumseinheit, auf die sich Beobachtungen quantitativer Art gründen können, ist nicht das Kind als Individuum, sondern das Kind als zahlender Zuschauer. Ein Heranwachsender, der mehrere Vorstellungen eines Theaters besucht hat, erscheint in der Statistik folglich mehrmals als zahlender Zuschauer.

Das 'Rectorat de l'Académie de Paris' hat in den Schulen der Départements, die ihm unterstehen, Fragebögen verteilt, die sich mit der Häufigkeit des Theaterbesuchs befassen (1). Nur zehn Prozent dieser Bögen kamen ausgefüllt zurück, aber dennoch lassen sich aus diesen Aufzeichnungen in Verbindung mit den von einzelnen Bühnen veröffentlichten Bilanzen wesentliche Schlüsse ziehen.

Diese Bilanzen zeigen die zahlenmäßige Bedeutung des Publikums, das vom Kinder- und Jugendtheater angezogen wird. Es ist nicht einmal selten, daß eine einzige Bühne mehr als 50 000 Besucher pro Spielzeit auf sich zieht, je einzelne Bühnen liegen mit ihren Zuschauerzahlen schon fast so gut wie der große Theatersaal des Théâtre National Parisien.

Die Bilanzen einiger Theatergruppen für die Saison 74/75:

Compagnie Bazilier	123 248
Théâtre des Jeunes Années	112 751
Compagnie de la Pomme Verte	87 233
Théâtre de la Fontaine	82 717
Comédie de Lorraine	62 993
Comédie de Caen	18 645 (2)

Als Vergleichszahl aus dem Bereich des Erwachsenentheaters mag der durchschnittliche Besuch des Théâtre National Parisien (Grande Salle) mit 123 328 Zuschauern pro Spielzeit (3) dienen.

- 1) betrifft die Départements 75, 77, 78, 91, 93, 94 und 95
- 2) Bilanzen im Archiv des 'Rectorat de l'Académie de Paris'
- 3) Vergleichszahl aus "Le Théâtre en France: notes et études documentaires", No. 3907 - 8 - 11, Juli 1972

Von den reinen Zahlen her gesehen, kommt dem Kinder- und Jugendtheater in Frankreich also eine Bedeutung zu, die der verschiedenen kultureller Aktivitäten für Erwachsene durchaus vergleichbar ist.

Auf Grund dieser Daten könnte man zu dem Schluß kommen, das Kinder- und Jugendtheater sei eine wahrhaft demokratische Aktionsform und somit allen Kindern und Jugendlichen zugänglich, welchem Milieu sie auch immer entstammen mögen. Betrachtet man jedoch die verschiedenen demographischen Gesichtspunkte (1), die mit der Formierung und Zusammensetzung des Publikums in Zusammenhang stehen, wird dieser Schluß zum Trugschluß.

Es sind sowohl vom 'Centre de Recherches de Sociologie de l'Education' (2), als auch vom 'Ministère des Affaires culturelles' (3) Untersuchungen darüber angestellt worden, welche Faktoren den Publikumszuspruch des Kinder- und Jugendtheaters beeinflussen können.

Die Nachbarschaft von Schule und Theater kann diese Entwicklung nur zum Teil erklären. Ein statistisch bedeutsamer Bezug zwischen der sozio-ökonomischen Struktur einer Stadt oder einer Gemeinde und der Publikumsfrequenz aber läßt sich nicht finden.

Hilfreich ist hier die Einzelbefragung, wie sie aus verschiedenen Anlässen immer wieder durchgeführt wird. Denn nur so lassen sich die Gründe differenzieren, aus denen Kinder und Jugendliche (bzw. Schüler) keine Theateraufführung besuchen:

- weil es in ihrer Gemeinde keine theaterähnliche kulturpolitische Aktivität gibt

- 1) vgl. Colette Cosnier: "Neuf millions de spectateurs" in Nouvelles littéraires, No. 22, Januar 1970
- 2) Rapport de Recherche, Lyon, Centre de Sociologie de l'Education, Direction G. Vincent, 1972
- 3) Eléments d'information sur l'expérience et la formation culturelle des enfants de 8 à 14 ans, April 1972

- weil ihre Schule kein Theater besucht und auch keine Bühnen zu Gastspielen in der Schule empfängt
- weil ihre Klasse nicht ins Theater geht oder nicht in Kontakt zu irgendwelchen Bühnen steht
- weil sie selbst nicht ins Theater gehen (1)

Wenn eine Schule oder eine Klasse nicht ins Theater geht, obwohl in unmittelbarer Nähe eine Bühne des Kinder- und Jugendtheaters besteht, ist es wichtig, nach den Gründen zu forschen. Man muß sich die Frage stellen, ob die Kinder oder Jugendlichen den Platz im Theater bezahlen müssen oder ob der Eintritt für sie kostenlos ist.

Im ersten Fall können individuelle Gegebenheiten, wie der Stellenwert, den die Eltern dem Theaterbesuch beimessen, der soziale Status der Familie usw., die stichhaltige Erklärung für das Fernbleiben beinhalten, im zweiten Fall muß die Erklärung im Lehrerverhalten gesucht werden (Interesse für das Theater, Einstellung zu den Methoden aktiven Mitspiels usw.).

Um die Unterschiedlichkeit der sozio-ökonomischen Gegebenheiten, die Publikumsinteresse und damit Besucheraufkommen beeinflussen, klar herausfinden zu können, darf nicht die geschlossen ins Theater kommende Gruppe (Schulklasse) als Grundlage dienen, sondern es muß das einzelne Kind als Individuum zum Kontrollfaktor gemacht werden.

Nach dieser Methode ist die Untersuchung des 'Ministère des Affaires culturelles' 1972 durchgeführt worden. 762 Kinder zwischen acht und vierzehn Jahren wurden nach ihren Erfahrungen auf dem Gebiet des Kinos, der Museen, des Theaters und des Konzerts befragt.

Aus den Antworten lassen sich einige Schlußfolgerungen ziehen, die Erlebnisse mit dem Kinder- und Jugendtheater und die Besuchshäufigkeit kultureller Veranstaltungen betreffen.

1) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 32/33

Die große Mehrheit der Kinder zwischen 8 und 14 Jahren war zwar schon im Kino (85%) und mehr als die Hälfte hat ein Museum besucht (56%), einer Theateraufführung aber wohnten nur 24% der Kinder bei, und im Konzert waren gar nur 11% (1). Hinzuzufügen ist, daß mehr als die Hälfte allerer, die schon ein Theater besucht hatten, dies nur ein einziges Mal taten.

Auf Grund dieser Untersuchung läßt sich auch der gewichtige Einfluß des sozialen und geographischen Milieus auf die Chance zu einem Theaterbesuch aufzeigen. Es sind bevorzugt die Kinder und Jugendlichen der großen Städte mit mehr als 100 000 Einwohnern, die die Gelegenheit zu einem Besuch im Theater erhalten (2). In Paris besuchen 57% aller Kinder Vorstellungen einer Bühne, in den anderen großen Städten sind es noch 32%, in ländlichen Gemeinden dagegen nur 13% der Kinder, die ins Theater gehen.

Das Publikum wird hauptsächlich von Kindern gebildet, deren Eltern freiberuflich oder in höheren Beamten- und Angestelltenpositionen tätig sind (34%) oder zur großen Mittelschicht gehören (33%).

Nach finanziellen Gesichtspunkten gegliedert, kommen 29% der Kinder aus Familien mit einem Monatseinkommen zwischen 2000 und 2800 Francs, 33% aber aus Familien, die zum Teil weit über dieser Einkommensgrenze liegen. Das Publikum aufkommen des Kinder- und Jugendtheaters ist also eng mit einer Reihe sozialer und gesellschaftlicher Privilegien verknüpft.

Eine Analyse der Anstöße oder Umstände, die Kinder zum Theaterbesuch führen können, zeigt, daß sich die erste Begegnung meist über die Schule, manchmal aber auch über das Elternhaus vollzieht:

- 1) "Éléments d'information sur ...", a.a.O., Seite 3
- 2) vgl. Colette Cosnier: "Pour quinze mille enfants" in L'Education No. 143, Juni 1972, Seite 18/19

"Le rôle de l'école est plus important même semble-t-il que celui des parents (14% sont déjà allés au théâtre avec leur classe et 8% avec leur père et mère)." (1)

Auch milieubedingte Differenzierungen lassen sich in diesem Zusammenhang wieder durchführen:

"La fréquentation du théâtre avec l'école apparaît plus répandue dans les grandes villes de province (25%) et chez les enfants de cadres moyens et employés (24%). En revanche, c'est dans les milieux de cadres supérieurs, patrons et professions libérales que les enfants sont proportionnellement les plus nombreux à être allés au théâtre avec leurs parents (17%)." (2)

Bei dieser Untersuchung bleibt die Frage offen, ob die Aufführungen, die das Kind oder der Jugendliche mit seinen Eltern besucht, die gleichen oder wenigstens ähnlicher Natur sind als die, in die Schüler mit ihrer Klasse gehen.

Ein anderer Punkt dieser Untersuchung soll ebenfalls nicht verschwiegen werden, obwohl er nur indirekt zur Diskussion über das Publikum beiträgt. Im Rahmen der Umfrage wurde den Müttern, die ihre Kinder ins Theater begleiteten, folgende Frage gestellt:

"Attachez-vous beaucoup, moyennement, peu ou pas du tout d'importance à ce que votre fils/fille soit formé(e) à l'école et au collège à apprécier la grande musique, le théâtre, le cinéma, l'architecture, etc., c'est-à-dire les choses de l'art d'une manière générale?" (3)

Die Antworten ergaben, daß 78% der Mütter Wert darauf legen, daß ihr Kind durch die Schule an die verschiedenen Erscheinungsformen der Kultur herangeführt wird. Die Hälfte dieser Mütter hält dies sogar für unbedingt erforderlich.

Doch auch diese Mütter, die fast alle gehobeneren Schichten angehörten, sind nicht bereit (vielleicht auch nicht fähig), ihre Kinder selbst an die Kultur heranzuführen, sondern delegieren diese Aufgabe an die Schule.

1) "Eléments d'information sur ...", a.a.O., Seite 16

2) ebenda, Seite 16

3) ebenda, Seite 24

QUALITATIVE GEGEBENHEITEN

Bei der Untersuchung des Publikums des Kinder- und Jugendtheaters darf nicht von einer homogenen Einheit ausgegangen werden. Vielmehr sollte man von verschiedenen Besuchergruppen sprechen, die sich drei großen Kategorien zuordnen lassen:

- Besucher, die individuell ins Theater kommen
- Besucher, die als Mitglieder von Freizeitgruppen ins Theater kommen
- Besucher, die mit ihrer Klasse oder Schule ins Theater kommen (1)

Die zahlenmäßige Bedeutung läßt sich wiederum aus den Fragebögen der Commission Rectorale Théâtre et Enseignement ersehen. Aus den Antworten auf die folgenden drei Fragen läßt sich eine annähernd relevante Statistik erstellen:

- Gehen die Kinder in Gruppen ins Theater?
- Gehen sie individuell ins Theater?
- Finden an der Schule Gastspiele von Kindertheatern oder Marionettenbühnen statt? (2)

Die nachfolgende Tabelle zeigt, daß immerhin 29% der Befragten das Theater individuell besuchen. Dennoch überwiegen in dieser Rubrik die Absagen an den individuellen Theaterbesuch bei weitem.

Ausgeglichenere sind die Antworten bezüglich des kollektiven Theaterbesuchs mit der Schulklasse in Paris selbst und in den umliegenden Départements (3). Hier antworteten 49% der befragten Kinder und Jugendlichen mit ja. Diese Zahlen gelten auch für die Hauptschule, obwohl da die Aufführungen der Marionettenbühnen weit weniger frequentiert werden als in der Grundschule.

1) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 35

2) ebenda, Seite 35

3) gilt für die Départements 75, 77, 78, 91, 92, 93, 94 und

Departement	Theaterbesuch mit der Schule	individueller Theaterbesuch	Theater kommt in die Schule
75	ja 41% nein 59%	ja 32% nein 68%	
77	ja 56% nein 44%	ja 8% nein 92%	ja 50% nein 50%
78	ja 39% nein 61%	ja 41% nein 59%	ja 21% nein 79%
91	ja 32% nein 68%	ja 37% nein 63%	ja 30% nein 70%
92	ja 64% nein 46%	ja 28% nein 72%	ja 33% nein 67%
93	ja 67% nein 33%	ja 18% nein 82%	ja 53% nein 47%
94	ja 58% nein 42%	ja 22% nein 78%	ja 40% nein 60%
95	ja 37% nein 63%	ja 24% nein 76%	ja 33% nein 67%
Gesamt:	ja 49% nein 51%	ja 29% nein 71%	 (1)

Wenn man bedenkt, daß die Antworten der verschiedenen Freizeitgruppen in dieser Tabelle nicht gesondert ausgewiesen werden, sondern in der Rubrik des individuellen Theaterbesuches enthalten sind, wird deutlich, daß die Schulklassen den Hauptanteil am Publikumsaufkommen des Kinder- und Jugendtheaters bilden.

Dieses Übergewicht läßt sich auch an Zahlen verdeutlichen, die die ATEJ in der Spielzeit 1971/72 für das Besucheraufkommen des Théâtre de l'Atelier angab. 23 621 Kindern und Jugendlichen, die in kollektiven Gruppen ins Theater kamen (84%), standen nur 4 600 Kinder gegenüber (16%), die das Théâtre de l'Atelier individuell besuchten (2).

1) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 36
2) ebenda, Seite 37

Das Anwachsen des individuellen Publikums von Saison zu Saison läßt zwar eine Verbesserung der Einstellung zum Kinder- und Jugendtheater in den Familien erkennen, die in erster Linie auf verstärkte Informationen zurückzuführen sein dürfte, zeigt aber dennoch weiterhin das deutliche Übergewicht des kollektiven Theaterbesuches auf.

Die Schule ist also der wirksamste Mittler zwischen Theater und Kind. Das gilt mit Ausnahme der Kinder, deren Eltern in leitenden oder freien Berufen arbeiten, für alle sozialen Schichten.

Beide Gruppen, die individuellen und die kollektiven Theaterbesucher, die gemeinsam das Publikum des Kinder- und Jugendtheaters bilden, haben ihre speziellen Qualitäten (1).

Das individuelle Publikum:

Es nützt den Sonntag und die schulfreien Nachmittage am Mittwoch und Samstag zum Theaterbesuch. Besonders in Paris haben viele Bühnen (2) ihre Vorstellungszeiten diesen Gegebenheiten angepaßt, die vielen Wochenend-Marionettenbühnen gar nicht eingerechnet.

In aller Regel wird das Kind bei seinem Theaterbesuch von einem Erwachsenen, meist einem Elternteil, begleitet. Als Ausnahme ist ein, allerdings stark umstrittenes, Experiment von Marthe Mercadier anzuführen, bei dem nur die Kinder allein dem Stück beiwohnen durften, die Eltern oder Begleitpersonen aber nicht eingelassen wurden (3).

Daß auch die Presse die Bedürfnisse dieses Besucherkreises erkannt hat, zeigt die Tatsache, daß meist am Dienstag und zum Wochenende ein Veranstaltungskalender erscheint, der den Bühnen des Kinder- und Jugendtheaters gewidmet ist, wenn diese Vorschau auch noch unvollständig und sogar fehlerhaft ist.

- 1) vgl. Colette Cosnier: "L'enfant spectateur" in L'Education, 2. März 1972, Seite 18/19
- 2) z.B.: La Gaîté Montparnasse, le Théâtre Mouffetard oder le Théâtre de la Rive Gauche
- 3) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 37

Gelegentlich füllt das individuelle Publikum auch die Restplätze bei Vorstellungen, die primär den Schulklassen vorbehalten sind, was aber nur einmal mehr die zahlenmäßige Unterlegenheit der individuellen Besucher unterstreicht.

Diese Publikumsgruppe vermittelt dem Beobachter noch weitere Besonderheiten. Die Begleitung durch den Erwachsenen verändert die Erwartungshaltung des Kindes, weil der Theaterbesuch hier von der Institution Schule losgelöst ist.

Zudem gehört das Kind in diesem Falle keiner vorgeformten Gruppe an und hat nicht von vorneherein Kontakt zu den anderen Theaterbesuchern. Es kann die Handlung auf der Bühne individuell und unbeeinflusst in sich aufnehmen.

Die heterogene Zusammensetzung des individuellen Publikums bringt aber auch Nachteile mit sich. Zunächst wird eine größere altersmäßige Streuung der Zuschauer fühlbar, als wenn Jahrgangsstufen der Schulen geschlossen ins Theater kommen (1). Aus diesem Grunde fehlen die typischen Gruppenreaktionen, denn jedes Kind ist als Individuum in seiner eigenen Isolation befangen und hat nur den erwachsenen Begleiter als Bezugsperson.

Das motorische Mitgehen und die verbalen Äußerungen, der unmittelbare Kontakt mit den Schauspielern auf der Bühne, sind stark gebremst. Etwaige Emotionen oder Rückfragen wie "Was macht er jetzt?" oder "Was hat er gerade gesagt?" (2) sind an den Erwachsenen gerichtet. Das Kind erwartet von ihm eine zufriedenstellende und verbindliche Auskunft.

Das individuelle Publikum erlebt die Theateraufführung als ein Faktum, das keinen Entstehungsprozeß vollzogen hat. Sie steht in keinem faßbaren Zusammenhang, da eine Vorbereitung auf das Stück durch den erwachsenen Begleiter meist ebenso wenig stattfindet wie eine Nachbearbeitung.

1) vgl. H. Degoutin und A. Fauquez: "Le théâtre et l'école", in *Peuple et théâtre*, Saison 64/65, Seite 13 - 15

2) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 38

Eine weitere sozio-ökonomische Trennung zu den Kindern, welche das Theater im Schulkollektiv besuchen, erfolgt durch die weitaus höherliegenden Eintrittspreise. Zudem muß auch die erwachsene Begleitperson in die Tasche greifen (1). Für den Individualbesuch einer Kinder- oder Jugendtheateraufführung ist also sowohl ein erhöhter finanzieller Aufwand als auch ein gewisses kulturelles Eigeninteresse Voraussetzung. Beide Faktoren sind wiederum eng mit den Gesellschaftsschichten verknüpft, aus denen sich das individuelle Publikum rekrutiert.

Das Schulpublikum:

Das Publikum, welches aus den Schulen in geschlossenen Gruppen ins Theater kommt, stellt den bedeutendsten Faktor in der Besucherstatistik dar. Es bietet den Autoren, Animatoren und Regisseuren des Kinder- und Jugendtheaters die Chance einer kontinuierlichen und systematischen Arbeit vor, während und nach der eigentlichen Aufführung.

Die französischen Kindertheatermacher stimmen darin überein, daß die Einheit des Schulpublikums weit mehr grundsätzliche Beobachtungen und Analysen zuläßt als die Heterogenität des individuellen Publikums. So ist das Kinder- und Jugendtheater durch die engen Beziehungen zur Schule charakterisiert (2).

Zum einen beruhen diese Beziehungen auf der Tradition des Schultheaters, zum anderen aber sind sie in der unbedingten Abhängigkeit der Animatoren von den schulischen Organismen begründet. Die Kindertheatermacher müssen die Zusammenarbeit suchen, um ihr Publikum zu finden.

Historisch gesehen waren es die Jesuiten, welche die Theatergruppen, die von den Märkten und Kirchenvorplätzen vertrieben worden waren, in ihren Schulen aufnahmen und ihren

- 1) Die Eintrittspreise für Erwachsene reichen von 8 bis 25 Francs
- 2) vgl. Kim et G. Lefèvre: "Le théâtre et l'école (Ivry)" in Le Travailleur, 11. Dezember 1970

Stücken den Wert pädagogischer Zerstreuung beimaßen (1).

Heute verbergen sich hinter dem intensiven Werben des Kinder- und Jugendtheaters um das Schulpublikum zwei Beweggründe. Zum einen ist es Anliegen der Animatoren, etwas Abwechslung in den Schulalltag zu bringen.

Dieser Wunsch erklärt sich aus dem straffen Schulsystem, das Vergnügungen und persönlichen Initiativen nur sehr wenig Raum läßt. Die Schule ist zentraler Mittelpunkt des kindlichen Lebens, in ihr verbringt das Kind zahllose Stunden. Deshalb kann man es über die Schule am ehesten erreichen und ansprechen.

Darüber hinaus garantieren die Übereinkünfte mit den Schulen den Bühnen regelmäßiges Publikum und regelmäßige Einnahmen, die für weitere Produktionen oder auch für Experimente verwendet werden können. Die Öffnung zum Schulpublikum hin wird bei den Marionettentheatern ganz besonders deutlich. Alain Recoing gesteht in bezug auf seine Kreationen:

"Leur développement est rendu possible à travers les spectacles scolaires". (2)

Die Kindertheatermacher begründen diese Annäherung an die Schule aber auch mit Argumenten ideologischer Art. Ihrer Ansicht nach ermöglicht allein die Schule eine Demokratisierung der Theateraktivitäten, da sie - vor allem im Grundschulbereich - die einzige Institution ist, die alle Kinder umfaßt und allen offensteht (3).

Nur in der Schule ist die Möglichkeit gegeben, Kinder aller Schichten zu erreichen und auf diese Art und Weise die sozio-ökonomischen Klippen zu überwinden, die sich in

1) vgl. J. Majault: "Petite histoire du théâtre scolaire", publication de l'Institut National de Recherche et de Documentation pédagogique, Paris, 1973

2) A. Recoing: "Les marionnettes" in G. Dumur: "Histoire des Spectacles", Paris, Encyclopédie de la Pleiade, Edition Gallimard, 1965, Seite 1490

3) vgl. Nicole Athon: "Le théâtre et l'école dans le primaire" in Théâtre 78, No. 7, November 1967

den kulturellen Aktivitäten für Erwachsene oft wiederfinden.

Doch dieser Hoffnung auf Demokratisierung stehen die Tatsachen entgegen. Vorstellungen, für die Eintrittsgelder verlangt werden, bleiben Schulkindern aus Armen- oder Arbeitervierteln verschlossen, selbst wenn die Tarife noch so stark reduziert sein mögen.

Die ideologische Vorstellung ist auch mit einem gewissen Bild von den Funktionen des Kinder- und Jugendtheaters verbunden. Bei einer großen Anzahl der Animatoren findet sich ein erzieherisches Bemühen, ein Bestreben, an der Bildung des Kindes oder des Jugendlichen teilzuhaben (1), sei es direkt durch das Medium Theater, sei es durch die Animation in der Schule und die damit verbundene Vor- und Nachbearbeitung einer Aufführung, oder sei es durch die Zusammenarbeit mit den Lehrern, denen man neue Techniken und Variationen der Beziehung zu den Schülern vermitteln möchte.

Die französischen Kindertheatermacher verstehen sich manchmal schon als Vorboten einer pädagogischen Innovation, und das Theater, das sie repräsentieren, erscheint ihnen als Vermittler neuer Ausdrucksformen und neuer Verständigungsmöglichkeiten zwischen Kindern und Erwachsenen.

So wird das Theater zu einem echten Instrument aktiver Erziehung (2), und von daher sind die gemeinsamen Interessen und die teilweise Übereinstimmung zwischen einem Teil der Lehrerschaft und den Animatoren des Kinder- und Jugendtheaters verständlich.

In diesem Zusammenhang muß noch einmal erwähnt werden, daß viele Kindertheatermacher ja aus dem Lehrberuf kommen und die pädagogische Zielsetzung nie aus den Augen verloren

1) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 39

2) vgl. F. Bissara-Freneau: "L'enfant et le théâtre à l'école", Paris, mémoire de maîtrise, Institut d'Etudes Théâtrales, 1972

haben. Auch einige Organisationen im Bereich des Erziehungs- und Bildungswesens, wie die CEMEA oder die Ligue de l'Enseignement, räumen den Aktivitäten des Kinder- und Jugendtheaters breiten Raum ein.

Pierre Leenhardt (1) zieht darüber hinaus den Schluß, daß die gemeinsame Bemühung der Bühnen um eine Integration in den pädagogischen Ablauf des Bildungssystems auch eine Basis für die gegenseitige Annäherung der Theatergruppen untereinander darstellt.

Es sind Bestrebungen im Gange, diese Wechselbeziehung Theater - Schule im Rahmen der 'Education Nationale' zu institutionalisieren. Doch scheint es zunächst nur um eine Orientierung, noch nicht um die endgültige Realisation zu gehen.

Immerhin wurde festgelegt, in welcher Größenordnung sich die Aktivitäten des Kinder- und Jugendtheaters im Rahmen des Schullehrplans bewegen dürfen (eine Aufführung pro Trimester). Auch eine Kommission wurde geschaffen, welche die Modalitäten der Zulassung von Bühnen, die in den Schulen spielen dürfen, überprüft, eine überregionale Zuteilung vornimmt und verbindliche Qualitätskriterien für das Repertoire erstellt (2).

So wird das Kinder- und Jugendtheater de facto Bestandteil des Unterrichts. Paradox daran ist freilich, daß die Schulkinder gewissermaßen für dieses 'Unterrichtsfach' bezahlen müssen (3) und daß auch die in den Schulen agierenden Animatoren des Theaters nicht, wie die Lehrer, vom Staat bezahlt werden können.

-
- 1) vgl. P. Leenhardt: "Tiers temps pédagogique et théâtre pour enfants" in Media, No. 9, Januar 1970, Seite 11 - 14
 - 2) vgl. Kapitel II, Seite 92 - 101: Gesetze und Subventionen
 - 3) Ausnahme Ivry: das Service Municipal des Affaires Culturelles stellt ein Budget zur Verfügung, die Schüler brauchen nichts zu bezahlen!

2. Das Bild des Kindes bei den Theatermachern

Aus den Veröffentlichungen der Autoren, Animatoren oder Regisseure läßt sich eine gewisse Kenntnis der kindlichen Psyche und der Familienzusammenhänge ebenso erkennen wie ein mehr oder weniger tiefgreifendes psychologisches Wissen (1).

Viele der Kindertheatermacher konnten als Lehrer, Erzieher oder Animatoren freier Jugendgruppen wertvolle Erfahrungen sammeln. Sie haben die theoretische Pädagogik also teilweise schon in die Praxis umgesetzt und von daher ein ganzes Bündel fruchtbarer Informationen in die Theaterarbeit mit eingebracht.

Die rezeptiven Fähigkeiten des Publikums, die Ermüdung und die mindere Aufnahmefähigkeit des Kindes, die Verständnisschwierigkeiten rationaler und logischer Art (2), die Sprachunreife und die Identifikation mit den Personen auf der Bühne werden in Veröffentlichungen diskutiert und abgehandelt.

In anderen Büchern wird das jugendliche Publikum immer wieder mit den Erwachsenen verglichen. Viele der Autoren fühlen sich den Belangen der Kindheit sehr nahe und beziehen sich dabei immer auf ihre eigene Kindheit und Jugend. Sie neigen dazu, dem Publikum Forderungen und Wünsche in den Mund zu legen, die in Wirklichkeit aber nur das Bestreben zum Ausdruck bringen, ihre eigene imaginäre Welt, die Träume und Sehnsüchte ihrer Kindheit, auf das Publikum zu übertragen (3).

1) vgl. Caroline Alexander: "Le théâtre dont les princes sont les enfants" in L'Express, Dezember 1970, Seite 74/75

2) vgl. J.P. Liégeois: "Un enfant pauvre: le théâtre pour les jeunes" in L'Humanité Dimanche, 18. August 1971

3) vgl. B. Raffali: "Les inventeurs, le théâtre et les Jeunes" in Le Monde, 2. März 1973

DER VERGLEICH MIT DEM ERWACHSENEN

Für die Kindertheatermacher, die den ständigen Vergleich des Kindes mit dem Erwachsenen anstreben, ergeben sich drei psychologische Aspekte (1), die das Kind zu einem fehlerhaften und schwachen Wesen werden lassen: die ungenügend ausgebildete Auffassungsgabe, die Sprache und die Wahrnehmungsfähigkeit.

Ihrer Ansicht nach steht das Kind vor einer Theateraufführung genauso hilflos da wie vor dem Leben selbst. Catherine Dasté spricht den Kindern die Fähigkeit ab, Zusammenhänge logisch zu ordnen und daraus eine Synthese zu bilden (2).

Die Kinder können in der Tat Wahrheit und Wirklichkeit nur schlecht vom Imaginären trennen und begreifen deshalb auch die Rolle des Schauspielers nicht, dessen Benehmen auf der Bühne sie vorschnell mit dessen wahren Wesen gleichsetzen. Sie haben noch keine Erfahrungen mit dem Theater gesammelt und durchschauen daher dessen Gesetze und Spielregeln nicht sofort (3).

Die Sprache des Kindes entwickelt sich mit dem Alter und im Kontext der Umwelt, der es angehört. Kinder unter sieben Jahren haben Schwierigkeiten auf der Ebene der verbalen Artikulation und scheinen Bilder besser zu begreifen. So gibt es für Maurice Yendt und Jean Roche zum Beispiel Probleme mit dem Vokabular für Kinder dieser Altersstufe.

Kinder zwischen acht und zwölf Jahren werden bevorzugt, weil man ihnen bereits etwas mit Worten und nicht nur mit Bildern verständlich machen kann. Doch noch ist der Wort-

1) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 67 - 70

2) vgl. C. Dasté: Interview in *Changer l'école*, Paris, Edition de l'Epi, 1970

3) vgl. R.M. Moudouès: "L'enfance et la culture de notre époque, le théâtre" in "Pour une politique de l'enfance dans une France démocratique", Editions Sociales, Paris, 1966

schatz beschränkt, und Catherine Dasté, die mit ihrer Methode, Stücke im Kollektiv mit Schülern zu erstellen, lang-jährige Erfahrungen sammeln konnte, schreibt über die sprachlichen Möglichkeiten dieser Altersstufe sogar:

"J'ai été déçue du résultat: le vocabulaire était pauvre et le dialogue sans grand intérêt." (1)

Die Wahrnehmungsfähigkeit des Kindes bleibt ebenfalls lange Zeit labil und uneinheitlich. Die Kinder empfinden die Atmosphäre des Theaters undifferenziert. Sie vermischen ohne jede Unterscheidung die Handlung auf der Bühne, die Thematik, den Theaterraum, das Spiel der Akteure. Kurz alle Eindrücke, die auf sie einstürmen (2). Sie können ihre Wahrnehmungsfähigkeit noch nicht spontan organisieren und sich so von der sichtbaren Wirklichkeit lösen, um zu einer zusammenhängenden Gesamtinterpretation zu gelangen.

Die Rezeption der Aufführung durch das Kind bleibt global, unmittelbar, und die Aufmerksamkeit ist schwankend unterworfen. Die Zeitspanne, in der eine optimale Mobilisation der Aufmerksamkeit des Kindes erreicht werden kann, setzen die Kindertheatermacher für die Acht- bis Zwölf-jährigen unterschiedlich von 45 bis 75 Minuten an, während man noch in den sechziger Jahren eine Aufführungsdauer bis zu 90 Minuten als vertretbar ansah (3).

Für Kinder unter acht Jahren wird eine Begrenzung der Spieldauer auf 20 bis 40 Minuten angestrebt. Aus lernpsychologischer Sicht ist der Erstklässler ohnehin nur zwanzig Minuten zu absoluter Konzentration auf ein und dieselbe Tätigkeit fähig.

-
- 1) Catherine Dasté: "Expérience de création de spectacles pour enfants inventés par les enfants" in T.E.J. 1970/IV, Seite 12
 - 2) vgl. B. Blot: "Le théâtre" in L. Porcher: "L'Éducation esthétique: luxe ou nécessité", Paris, Edition Armand Colin, 1973
 - 3) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 68

Die Kinder werden als im Umbruch begriffene Wesen angesehen und sind als solche grundsätzlich geschmeidig und formbar. Catherine Dasté bringt das folgendermaßen zum Ausdruck:

"Ils sont doués, inventifs, mais aussi très imitatifs et très malins." (1)

Wenn das Kind in seiner Flexibilität gehemmt ist, hat das seinen Grund im traditionellen Erziehungssystem. Deshalb besteht Degoutin darauf, die vitalen Kräfte des Kindes, die in der Schule gewöhnlich erstickt werden, im Theater zu befreien (2). Doch muß hierbei die Persönlichkeit des jeweiligen Lehrers berücksichtigt werden, auf dessen Einfluß das Aufblühen oder Abstumpfen des Kindes zu einem nicht unerheblichen Teil zurückzuführen ist.

Auch die Rolle der Massenmedien wird in Rechnung gezogen. C. Dasté stellt ganz klar fest:

"La télévision favorise une grande passivité et conditionne les esprits." (3)

So wird dem Kinder- und Jugendtheater zumindest teilweise die Verantwortung übertragen, bestimmte kulturelle Werte für das Kind zu sichern und zu wahren. Maurice Yendt fordert:

"Il faut contrebalancer par un souci de qualité esthétique l'influence de certaines bandes dessinées qui donnent une image souvent sommaire et lamentable de notre monde." (4)

Das Theater soll dem Kind Zugang zu einer wirklichkeitsnahen Darstellung der Realität verschaffen. Das Kind muß lernen, sich durchzusetzen, und es muß erfahren, woraus diese Welt, die es entdecken will, tatsächlich geschaffen ist.

Das Bemühen, ein wirkliches Bild des Lebens zu vermitteln, kann sogar dazu führen, das Kind über die Kunstschönheit des

1) C. Dasté in T.E.J. 1970/IV, a.a.O., Seite 15

2) vgl. H. Degoutin in APAC-Informations, No. 43, Februar 1973

3) C. Dasté in T.E.J. 1970/IV, a.a.O., Seite 19

4) Yendt: "Dossiers pédagogiques: Le rossignol et l'oiseau mécanique" (T.J.A.), Vorwort, ohne Seitenangabe

Geschehens auf der Bühne aufzuklären. So verliert das Kind jegliche falsche Illusion und erkennt deutlich, wie sich alles demystifiziert.

Die Autoren und Animatoren des Kinder- und Jugendtheaters scheinen immer hin und her gerissen zu sein zwischen der Sorge, die Sensitivität des Kindes zu fördern und ihm freien Zugang zum Imaginären zu gewähren und dem Bemühen (1), ihm das authentische Bild einer Realität zu zeigen, die im Gegensatz zu der Scheinwelt steht, die von den Massenmedien oft schablonenhaft aufgezeigt und stupide wiederholt wird.

Die Vorstellungskraft des Kindes ist ohne Zweifel in viel reicheren Maße ausgebildet als beim Erwachsenen. Ein Kleinkind zeigt zur Vermenschlichung aller Dinge. Es glaubt, daß alle Dinge seiner Umgebung mit den gleichen Fähigkeiten ausgestattet sind wie es selber. Wie die Entwicklungspsychologie herausgefunden hat, ist das Kind nicht in der Lage, sich Naturerscheinungen oder physikalische Phänomene zu erklären und deshalb drängt das Kausalitätsbedürfnis des Kindes in die Richtung magischer Deutungen (2).

In dieser ihm vertrauten Traumwelt hält sich das Kind bevorzugt auf, und Catherine Dasté stellt es aus diesem Grunde auf eine Stufe mit dem Poeten:

"Seuls à mon sens les poètes et les enfants savent découvrir une source d'inspiration à un niveau plus profond que celui qui est marqué par notre vision consciente du monde." (3)

Die Animatoren des Kinder- und Jugendtheaters setzen auf diesen Reichtum imaginärer Gedankengänge des Kindes, der im Verborgenen liegt. Dieser Schatz kann nur dann zu Tage treten und zum Ausdruck kommen, wenn er dazu angestachelt, stimuliert wird.

1) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 69

2) vgl. Lotte Schenk-Danzinger: "Entwicklungspsychologie", Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, Wien, 1972, Seite 68

3) C. Dasté: "texte de présentation de Glomoël et les pommes de terre", Programmheft, Seite 2

Das Kind ist von einer spontanen und intuitiven Sensibilität, die alle Grenzen des logischen Gedankenablaufs Erwachsener sprengt. Das wird auch im Verlauf einer Theaterveranstaltung fühlbar. Das jugendliche Publikum geht mit, es kennt keine Hemmungen und manifestiert seine Reaktionen, auch wenn sie einem Angstgefühl entspringen.

Dieses Publikum identifiziert sich und läßt sich mitreißen, weil es im Gegensatz zu den Erwachsenen nicht gehemmt ist und weil seine Gefühle nicht blockiert sind (1). Man kann schon fast von einer Revolte des Publikums im Kinder- und Jugendtheater gegen die erzieherischen Momente im Repertoire sprechen.

Die ungestillte Neugier der Kinder gegenüber allem, was außerhalb ihres Erfahrungsbereiches liegt, äußert sich in kritischem Realismus. Das Publikum schätzt alles, was echt ist. Deshalb fragen die Kinder zumeist mehr nach technischen und formalen Aspekten der Inszenierung als nach dem Inhalt des Stückes selbst.

So wollten die Kinder, die an den Kreationen von C. Dasté beteiligt waren, beispielsweise wissen, woraus denn die Nase von Lon-né gemacht sei oder wie denn der Schnurrbart von Tchao halte (2). Der mit den Techniken des Theaters vertraute Erwachsene hingegen hinterfragt den Gehalt und die Aussage dessen, was ihm auf der Bühne geboten wird.

Der Erwachsene läßt sich allzu gern durch das poetische Flair des Theaters zu einem Rückblick verführen und schwelgt in den Erinnerungen, die er seit seinen ersten Leserversuchen in sich trägt. Manche Autoren des Kinder- und Jugendtheaters lieben es, ihre eigene Vergangenheit bewußt oder unbewußt mit dem Geschehen auf der Kinderbühne zu vermischen, und bleiben von daher befangen.

- 1) vgl. Edith Rappaport: "Pour les enfants: recherche ou marché?" in France Nouvelle, 11. Januar 1972
- 2) vgl. A. Levy-Bonavita: "Catherine Dasté ou l'opportunité d'un théâtre avec les enfants" in Travail Théâtral, No. 4, Juli/Sept. 1971, Seite 64 - 75

Sie meinen, nur sie ganz allein könnten all den Sinn, all die Würze des "Es war einmal" der Märchen voll auskosten (1), weil ihnen beim Schreiben ihre Jugendzeit gleichsam im Spiegel erscheint. Sie sind die Opfer einer Illusion und einer Art Nostalgie, da sie sich ein falsches Bild von den Wünschen und Motivationen des Kindes machen.

Andererseits zu glauben, daß die Geschichten, von denen sie selbst früher begeistert waren, auf die Kinder von heute notwendigerweise dieselbe Verzauberung ausüben könnten, beweist, wie unzeitgemäß und wirklichkeitsfremd dieses Bild des Kindes ist.

Die Kinder erhalten, zumindest in der Schule, heute eine ganz und gar unterschiedliche Erziehung zu der, die ihre Väter genossen haben. Die Beziehungen, welche die heute erwachsenen Väter und Mütter noch mit ihren Eltern, der Schule und der Umwelt unterhielten, sind ebenso in der Umwälzung begriffen, wie sich die Lebensbedingungen des einzelnen verändert haben (2).

Wenn nun der Erwachsene dem jugendlichen Publikum Geschmackrichtungen auferlegt, zielt er darauf ab, die Kinder in starre Kategorien einzuteilen. Danach richtet er seine zentralen Aktionen zu ihrer psychologischen und intellektuellen Entwicklung aus.

Es läßt sich im Gegenteil eine mehr und mehr frühreife Entwicklung des Kinderpublikums feststellen. So beobachtete Demuynek (3), daß seine Bearbeitung des Stückes "Les cents ecus d'or", das nach der Entstehung im Jahre 1947 noch Kinder bis zu 12 Jahren ansprach, bei der Neuinszenierung 1964 eine Herabsetzung der Altersgrenze auf zehn Jahre erforderlich machte.

1) Michelle Bernard: "La problématique du théâtre pour enfants", Universität Lyon II, 1969, Seite 3

2) vgl. P. Gavarry: "Il n'y a pas de théâtre pédagogique car tout est pédagogique dans le théâtre", Bulletin de la radio-télévision scolaire, No. 75, Nov. 1968, Seite 20-22

3) vgl. M. Demuynek: "Le Théâtre de la Clairière" in Documents du Festival d'Avignon, ronéotypés, 1971

Für die Animatoren des Kinder- und Jugendtheaters hat die Beschäftigung mit der Psychologie des Kindes nur dann Bedeutung, wenn sie aus der Opposition zum Erwachsensein heraus erfolgt (1).

Welche Gemeinsamkeiten bestehen denn tatsächlich zwischen einem Fünfjährigen, der an der Schwelle zur Schule steht und einem Kind, das sich fünf Jahre später auf den Übertritt in die Hauptschule oder das Gymnasium vorbereitet?

Verschiedene Altersstufen der Kindheit müssen unterschieden werden. Sie geben in jeder Entwicklungsphase besondere Probleme auf. Es ist, als würde jeweils ein teilweise fertiges Individuum auf ein anderes folgen. Das geistige Auseinanderklaffen ist zwischen dem sechsten und dem vierzehnten Lebensjahr am deutlichsten spürbar.

Die fühlbarste Spannung in der Entwicklung entsteht jedoch zwischen dem achten und neunten Lebensjahr des Kindes. In dieser Übergangsstufe zum kritischen Realismus werden die Reste des Egozentrismus endgültig überwunden. Es gelingt dem Kind, sich vom Eigenerlebnis zu distanzieren (2).

Auf dem Theatersektor erlaubt das eine Unterscheidung in ein Publikum aus Fünf- bis Achtjährigen und die Zielgruppe der Acht- bis Zwölfjährigen. Für die beiden Gruppen sind verschiedene Darbietungsformen erforderlich. Natürlich wäre eine weitere Nuancierung dieser Zielgruppen wünschenswert, was aber aus finanziellen und technischen Gründen bis heute nur in seltenen Fällen machbar ist.

Es ist fast unmöglich, die beiden Altersgruppen mit dem gleichen Stück zufriedenzustellen: zu komplex angelegt würde es dem Verständnis der Kleinen entgleiten, zu einfach konzipiert würden die Älteren aufbegehren, weil sie nicht mehr wie Babys behandelt werden wollen (3).

1) vgl. L. Dandrel: "Dans le maquis de la contre-culture" in Le Monde, 29. Juni 1973

2) Schenk-Danzinger, a.a.O., Seite 169

3) M. Bernard, a.a.O., Seite 4

DAS MÄRCHEN UND DIE NOSTALGIE

Die ständige Bevormundung des Kindes durch den Erwachsenen, der dauernde Vergleich mit dem Erwachsenen ist nicht die ideale und praktikable Möglichkeit, das Wesen des Kindertheaterpublikums zu ergründen. Die Welt des Kindes ist also meist nur die Projektion der Vorstellung, die sich der Erwachsene von ihr macht.

Die traditionelle Kinderliteratur, aus der sich die Autoren des Kinder- und Jugendtheaters noch heute inspizieren lassen, zeugt von dem falschen Verständnis der Kindlichen Welt. Das überkommene Repertoire, das sich vor allem aus den Volksmärchen des 18. und 19. Jahrhunderts veneriert, beinhaltet all die Themen, die man als das "klassische kindliche Universum" bezeichnen könnte (1).

Die Geschichten von Andersen, Gozzi oder Perrault haben bei vielen Generationen diese so besondere, zugleich erhebende und beängstigende Atmosphäre der Wunderwelt von Hexen und Feen erzeugt, in der die Ärmsten und Zerlumptesten unweigerlich zu höchsten Tieren bestimmt sind und in der alle Dinge das Versprechen der Metamorphose in sich tragen.

Ursprünglich waren die Märchen keineswegs für Kinder und Jugendliche bestimmt, sondern für erwachsene Leser. Vielleicht ist das der Grund, aus dem sie, trotz ihrer hohen poetischen Aussagekraft, die nicht zu leugnen ist, für Kinder unheimlich und pädagogisch unehrliche Elemente enthalten (2).

Sie sind in der Tat in mancherlei Hinsicht das Mittel zu einer Mystifikation des Kindes, das nicht wie der Erwachsene die Möglichkeiten besitzt, die Geschichte in ihren ursprünglichen Kontext zu stellen, der sie verdeutlichen würde.

1) M. Bernard, a.a.O., Seite 2

2) ebenda, Seite 5

Dem Kind die Vision eines ganz und gar von der Realität abgeschnittenen Universums vorzuspiegeln, in dem jedes Problem durch die Intervention einer guten oder bösen magischen Kraft, eines Gnoms, einer Elfe, einer Fee, eines Zauberers oder anderer Fabelwesen, gelöst wird, bedeutet für den Erwachsenen, sich bei eventuellen Nachfragen bloßzustellen, oder aber sich auf ein Lügengebäude zurückziehen zu müssen.

Dieser Rückzug findet sich auch in familiären und sogar politischen Zusammenhängen, grundsätzlich überall da, wo Autoritätsstrukturen errichtet sind (1). Die Angst vor Menschenfressern und Sandmännchen, vor Feuersbrunst und Erdbeben zu wecken, heißt das nicht, die Symptome einer Selbstverleugnung zu zeigen?

Es ist bequem, die handelnden Personen eines Kindertheaterstückes in den Rahmen einer typisch mittelalterlichen Gesellschaft zu stellen, die eine traditionelle Hierarchie von Königen, Prinzen und Schäfern aufzeigt und eine subtile Spaltung zwischen guten und bösen Mächten geradezu anbietet.

Doch derartige Bühnenbearbeitungen (2) sind von einer Verarmung der Einbildungskraft bedroht. Die Personen werden stereotyp gezeichnet und das Szenario der Intrige, bei dem die Vertreter des Bösen schon fast den Sieg davonzutragen scheinen, endet mit dem Triumph der Hüter des Guten. Diese einfache Lösung wiegt den Erwachsenen, der seine schützende Hand über das Kind legen zu müssen glaubt, in Sicherheit und schläfert die Kritikfähigkeit der Jungen und Mädchen ein (3).

Dennoch fühlt sich das Kind in dieser Verkettung wohl. Verlangt man von ihm, seinerseits eine Geschichte zu erzählen, unterwirft es sich bereitwillig eben diesen Schemata einer Scheinwelt. Denn im Rollenspiel ist das Kind der

1) M. Bernard, a.a.O., Seite 5

2) vgl. L. Maillard: "Le théâtre dont les princes sont les enfants" in Le Point, No. 14, 25. Dezember 1972

3) M. Bernard, a.a.O., Seite 6

freie Schöpfer seiner Phantasiegestalten und der mächtige Herr über sie alle. Es bietet dem Kind ein Gegengewicht für das Erlebnis von Kleinheit und Machtlosigkeit (1).

Das traditionelle Universum steht also in Einklang mit einer bestimmten Art der Erziehung, die darin besteht, das Kind unter dem Vorwand der Protektion gleichsam in Watte zu verpacken und es so fernab der Realitäten des Lebens zu halten.

Die Fortschritte auf dem Gebiet der Kinderpsychologie aber machen offensichtlich, daß das Kind in jeder Phase seiner Entwicklung mit sehr schwerwiegenden Problemen konfrontiert ist, die mit ihren hemmenden und repressiven Begleiterscheinungen die Anpassung des Kindes an Umwelt und Gesellschaft beschleunigen.

In den ersten Jahren seines Lebens beschäftigt sich das Kind nur mit den Dingen, von denen es bei der Entstehung seines eigenen Ichs umgeben ist. Dann aber folgt sehr bald die Zeit der Wißbegier und der Fragen, in der das Kind erforschen und kennenlernen will.

Hier verliert der Wunsch, die Kindheit zu behüten, jegliche Berechtigung. Darüber hinaus stellen die Medien und das tägliche Leben selbst dem Kind immer neue Bilder vor Augen, die es endgültig aus seiner Glückseligkeit herausreißen. Auch Henri Degoutin, der Leiter des "Jeune Théâtre Populaire" in Nancy, betont dies:

"Je ne vois pas pourquoi on veut le protéger, l'isoler de la réalité qui l'attend. Au contraire, il me semble que lui faire découvrir brutalement un jour cette réalité, c'est ça le traumatiser." (2)

Die einschlägige Wirkung der Märchen auf das Publikum des Kinder- und Jugendtheaters läßt sich freilich nicht leugnen. Es ist erstaunlich, die Zähigkeit und Dauerhaftigkeit dieser 'Volkskunst' durch Jahrhunderte hindurch festzu-

1) Schenk-Danzinger, a.a.O., Seite 92/93

2) H. Degoutin: "Former des hommes" in Europe, Januar/Februar 1968, Seite 122

stellen. Man muß sich fragen, ob die Ursachen hierfür nicht tiefer liegen, ob sie in zahlreichen Erziehungssystemen und als Folgeerscheinung davon in der kindlichen Mentalität verwurzelt sind.

Die Internationalität und Universalität der Aufnahme, die Kinder in aller Welt den Märchen entgegenbringen, ist frappierend. Die Geschichte von Condrellon wird in der ganzen Welt erzählt, und ihre älteste Version ist weder die von Basile (1635) noch die von Perrault (1597), sondern eine chinesische Fassung aus dem 9. Jahrhundert.

Jede Version trägt ihre eigenen Züge, je nach Epoche und Entstehungsland (1). Grund für diese Beliebtheit der Märchen ist vielleicht, daß das Kind hier ein Gefühl der Sicherheit findet, das in der vollkommenen, internen Logik dieser Erzählungen begründet liegt. Die Verhaltensmaßregeln, die von den Eltern anerzogen worden sind, werden in ihnen in eklatanter Weise verdeutlicht.

Man kann von einer Therapie sprechen, dank derer all das, was der Anpassung des Kindes an die Umwelt entgegensteht (Rachegelüste, Eifersucht, Autoritätskonflikte, usw.), mit Hilfe einfacher Symbole einmal unter den Augen des jugendlichen Publikums konkretisiert wird. Durch den Effekt einer theatralischen Katharsis wird eine haltungs- und erwartungskonforme Lösung der kindlichen Probleme erreicht.

Für den Erwachsenen liegt in einem derartigen Vorgehen ein ausgezeichnetes Mittel, seine Macht und Überlegenheit zu beweisen. Das Kind kann die fiktive Welt, die ihm vorgegaukelt wird, noch nicht demontieren und kanalisiert folglich seine Gefühle und Regungen in der Art und Weise, wie der Erwachsene es von ihm erwartet.

Im Märchen von Hänsel und Gretel z.B. erkennt das Kind durchaus die Notwendigkeit der Unabhängigkeit, den Wunsch, der bösen Stiefmutter zu entfliehen. Es empfindet gleich-

1) M. Bernard, a.a.O., Seite 8

zeitig aber auch sein Unvermögen, sich von der Mutter zu lösen. Denn Hänsel und Gretel geraten in Gefahr, weil sie nicht an der Seite ihrer Mutter bleiben konnten.

Das Kind identifiziert sich hier in doppelter Weise. Es liebt seine Mutter, hat auf Grund verschiedener Frustrationen des Erziehungsprozesses aber auch Ressentiments gegen sie. Für den jugendlichen Theaterbesucher verkörpert die Mutter zwei Personen zugleich (1): die strafende, böse Hexe und die liebende, beschützende Mutter. Im Märchen triumphieren die Kinder über die Hexe, das heißt, sie rächen sich an der Mutter für vermeintliche Ungerechtigkeiten, und sie flüchten sich dennoch zu guter Letzt wieder in ihren schützenden Schoß.

Unter dieser Perspektive wird das Kinder- und Jugendtheater zum Ablenkungsmanöver. Die Kinder können ihre Gefühle materialisieren, ohne daß daraus das Risiko einer eventuellen Nachwirkung auf das reelle Leben entstehen könnte und ohne deshalb ein Schuldgefühl entwickeln zu müssen.

Dieses Identifikationsphänomen tritt immer auf, ist aber gemäß den handelnden Personen oder Themen auf der Bühne mehr oder weniger ausgeprägt. Es wäre absurd, es systematisch bekämpfen zu wollen, da man weiß, daß durch sukzessive Identifikationen sich nach und nach die Persönlichkeit bildet.

Aber eine karrikaturähnliche Anwendung und der Mißbrauch, der insbesondere mit sogenannten Moralschwänzen betrieben werden kann, sind verführerische Bedrohung für jeden Erwachsenen, der Volksmärchen bearbeitet. Er läuft Gefahr, den Animismus, der im Kind schlummert, auszubeuten.

Piagets Studien ergaben, daß ein Kleinkind von seiner Umgebung weniger unabhängig ist als ein Erwachsener, weil es sich seines Ichs noch sehr wenig bewußt ist und weil es

1) vgl. L. Slonna: "La représentation du mal, compte tenu des particularités psychiques du public enfantin" in "Le théâtre d'enfants et de la jeunesse en R.D.A.", Ostberlin, 1965

seine Subjektivität auf die Wahrnehmungen projiziert, die es von der Außenwelt macht. Deshalb verleiht es auch den verschiedensten Gegenständen ein Denkvermögen und einen Willen (1).

In Ermangelung der Unterscheidung von psychischen und physischen Gegebenheiten erscheint dem Kind jedes Phänomen mit Intentionen beladen. Andererseits betrachtet es die gesamte Natur als höriges Werkzeug der Erwachsenen und besonders seiner Eltern.

Das ist es, was Piaget als kindlichen Animismus bezeichnet, der meist spontan geäußert wird, aber wohl auch unmittelbar durch die Sprache ermutigt wird, welche die Erwachsenen im Umgang mit den Kleinen für angebracht halten.

Ebenso wie in der Erziehung Handlungen als gut oder böse klassifiziert werden, verleiht das Kind den Dingen eine Moral. Ein Kinderpublikum zwischen fünf und acht Jahren wird nicht erstaunt sein, wenn ein Kürbis, ein Besen oder ein Baum in aktiver Weise am Ablauf des Geschehens auf der Bühne teilnehmen, es wird vollkommen einverstanden sein, wenn sich diese Gegenstände in eine Ratte oder in eine Prinzessin verwandeln.

Diesen Animismus, der für jede Primitivstufe charakteristisch ist, dramatisch auszubeuten, heißt, sich der Kultur und dem Wissen zu widersetzen. Es ist leicht, im Kind die Intentionen wachzurufen, die man wünscht. Es ist einfach, das Kind zu benutzen, indem man es als primitiv abtut (2). Die unausweichliche Folge solchen Vorgehens ist die, daß das Kind erwachsen zu denken und zu fühlen beginnt, mit allen negativen Begleiterscheinungen des Erwachsenseins.

In einem ganz anderen Geist verfolgt Catherine Dasté mit ihren Experimenten den Zweck, eine Form des Kinder- und

1) vgl. Jean Piaget: "La représentation du monde chez l'enfant", Alcan, Paris, 1938

2) M. Bernard, a.a.O., Seite 10

Jugendtheaters zu finden, die von Kindern selbst geschaffen worden ist. Von dem Wunsch angeregt, dem Publikum eben keine gänzlich zubereiteten dramatischen Themen aufzudrängen und eine Einmischung oder Bevormundung durch den Erwachsenen soweit als möglich auszuschalten, erfinden Kinder im Kollektiv das Stück selbst.

Auf den ersten Blick scheint diese Methode geeignet zu sein, eine Theatersprache zu entdecken, die ganz und gar dem Publikum angepaßt ist (1). Doch selbst hier wird deutlich, wie sehr das jugendliche Publikum bereits in der Welt des Märchenhaften befangen ist. Es fordert von sich aus die Versatzstücke des Magischen und Übernatürlichen, an die es von klein an gewöhnt ist.

So verkörpert in "L'arbre sorcier, Jérôme et la tortue" der Zauberbaum die böse Macht, die Windharfe den guten Part der Geschichte. Die Parallelen zum Märchen sind frappierend.

Wie eine Untersuchung des häuslichen Milieus der an der Kreation beteiligten Kinder ergab, ist die Geschichte des Zauberbaumes die, freilich unbewußte, Umschreibung von Konflikten, welche die Kinder gegen den Vater (den der Zauberbaum symbolisiert) aufgebracht haben (2). Diese Art der Projektion trifft sich also wieder mit bestimmten Akzenten des traditionellen Volksmärchens, obwohl hier kein Eingriff durch Erwachsene erfolgte.

Aber die therapeutischen Einflüsse dieser Kreativeismethode übertragen sich im wesentlichen auf die Kinder, die an einem derartigen Produktionsprozeß beteiligt sind. Sie drücken auf diese Weise ihre Ängste aus und befreien sich, indem sie ihr Innerstes durch das Wort oder die Zeichnung enthüllen.

1) vgl. J.L. Temporal: "Contes ou réalités: les marionnettes" in T.E.J. 1965/I, Seite 23 - 30

2) M. Bernard, a.a.O., Seite 12

Diese Befreiung vollzieht sich auf einer unbewußten Ebene, mit Hilfe von Symbolen, zu denen das Kind selbst keinen Schlüssel hat. Wenn man den unterhaltenden Faktor einer derartigen Kreation einmal außer Acht läßt, kann man sich fragen, ob ein Theaterstück, das nur aus einer Folge von materialisierten Phantastereien besteht, nicht grundsätzlich unnütz ist.

Wenn das zum Ausdruck gebrachte Mißbehagen individueller Art ist, wo kann da das Interesse liegen, es anderen zu zeigen? Wenn es dagegen kollektiv ausgedrückt wird, genügt es dann, dieses Mißbehagen symbolisch auf der Bühne vorzuführen, um es zu sublimieren? (1)

Die Geschichten, die von Kindern erfunden werden, könnten ja weniger Chancen haben, dem jugendlichen Publikum zu entsprechen, als die Geschichten Erwachsener, die sich der Problematik des Kinder- und Jugendtheaters bewußt sind. Ob es Aufgabe des Theaters ist, wie bei einer psychoanalytischen Behandlung die Entwicklungsprobleme seines Publikums aufzusaugen, bleibt ohnehin die Frage.

Als Gegenargument dient die Tatsache, daß die Methode der kollektiven Kreation den Kindern die Möglichkeit bietet, ihre Vorstellungskraft nach allen Richtungen hin frei zu trainieren und eine Sprache poetischer Termini zu erfinden, die mit ihren Wünschen konform geht. Jean Château bringt das folgendermaßen zum Ausdruck:

"L'imagination n'est nullement cette suite de réminiscence, cette contamination spontanée, cette fusion des images que l'on a parfois voulu nous présenter sous son nom... Imaginer c'est bâtir. Nous n'imaginons pas sans une règle. Or, le sens de la règle, c'est aussi le sens de l'ordre et par là, la maîtrise de soi." (2)

-
- 1) M. Bernard, a.a.O., Seite 13
 - 2) Jean Château: "Le réel et l'imaginaire dans le jeu de l'enfant - Essai sur la genèse de l'imagination", VRIN, 2. Ausgabe 1955, Paris, Seite 197/198

3. Die Forderungen eines publikumsgerechten Kinder- und Jugendtheaters

Die Mittlerfunktion des Autors oder Animators im Kinder- und Jugendtheater präzisiert sich. Er sollte dem Mythos der Kinderwelt widerstehen und jede Moralisierung von sich weisen. Er sollte aber auch vermeiden, Erwachsenentheater - Abklatsch für Kinder und Jugendliche zu produzieren (1).

Dennoch sollte er Themen, die seinem Publikum zugänglich sind, aus dem Blickwinkel des Erwachsenen heraus bearbeiten. Darin aber liegt die Schwierigkeit. Gewisse Themen können, wenn sie zu frühzeitig aufgegriffen werden, bei den Kindern oder Jugendlichen Traumatik hervorrufen oder einen verfrühten Reifeprozess einleiten.

Hier hat die schöpferische Freiheit ihre Grenzen. Der Kindertheatermacher muß warten können, bis sich die Problematik vom Publikum her stellt. Nur so kann eine Aufokkupierung suggerierter Antworten verhindert werden (2). Zudem muß sich der Autor vor einer zweiten Gefahr hüten. Die andauernde Sorge, die Probleme der Kinder zu erkennen, darf in ihm nicht den Künstler zu Gunsten des Erziehers verdrängen.

Eine allzu ausgiebige Beschäftigung mit psychologischen oder pädagogischen Betrachtungen würde den Kindertheatermacher nur zur Sterilität führen (3). Es muß ihm ein Bedürfnis sein, sich an sein Publikum zu wenden. Jeder Künstler sollte aus sich selbst heraus produzieren und das Bild nach außen tragen, das seinen persönlichen Notwendigkeiten entspringt.

- 1) vgl. H. Degoutin: "Former des hommes" in Europe, Januar - Februar 1968, Seite 121 - 123
- 2) vgl. R. Cazali: "Le théâtre pour enfants, moyen de formation active de l'individu" in T.E.J. 1968/I, Seite 5 - 9
- 3) vgl. Aujoulat et Simon: "Éducation Sanitaire" in Unima France, No. 27, Juni 1968

Jeder Autor sollte aber auch die Blickrichtung des Kindes in sich bewahrt haben, um eine echte Kommunikation mit dem Publikum zu erreichen. Nur unter diesem Aspekt kann er Themen aufgreifen, die von Leben und Tod, Liebe und Haß sprechen, oder von der Welt, wie sie funktioniert oder nicht funktioniert.

Für ein Kinderpublikum zu schreiben, heißt also, die Realität in der Blickrichtung des Heranwachsenden zu zeigen, der zwar einer bestimmten Anzahl verschiedener Mythen ausgeliefert ist, aber auch einen ausgeprägten Sinn für die Synthese besitzt.

Das heißt aber auch, einer neuen Blickrichtung fähig zu sein, die noch nicht von Gewohnheiten und Routine geprägt ist, sondern die noch neue Beziehungen in dieser Welt gewahren kann, die so sehr im Funktionieren von Produktion und Konsum organisiert ist; eine Blickrichtung, die in ihrer Einfachheit, in ihrer Durchschaubarkeit sowohl die Ungeheimheiten und Schwächen dieser Welt, aber auch ihre Poesie und Schönheit an den Tag zu bringen versteht (1). In dieser Mittlerfunktion können sich Poet und Erzieher vereinen.

Um dies zu erreichen, müssen die Autoren und Animatoren des Kinder- und Jugendtheaters sich über ihr Publikum von der Basis her klar werden. Sie müssen den ständigen Vergleich des Kindes mit dem Erwachsenen aufgeben und vielmehr die Gegebenheiten des Verhaltens der Kinder zu- und untereinander in ihren Kreationen berücksichtigen.

Als ideales Arbeitsfeld bietet sich die Schule geradezu an. Aber auch die Aufführungsbeobachtung, die Vor- und Nachbearbeitung einer Aufführung sind als notwendige Selbstkontrolle erforderliche Faktoren des Gesamtkomplexes Kinder- und Jugendtheater geworden.

1) M. Bernard, a.a.O., Seite 16

DIE VORLIEBE FÜR DAS EIGENE GESCHLECHT

Eine Analyse der Altersstufen, die von den einzelnen Bühnen als jeweiliges Zielpublikum angegeben werden, ergibt ein so großes Gefälle, daß man glauben könnte, die Erfahrungen der Entwicklungspsychologie seien ganz außer Acht gelassen worden.

Die über 60 verschiedenen Angaben umfassen im Mittelwert fünf Jahrgänge, im Extremfall aber sogar zehn Jahre. So werden Stücke als spielbar für Vier - bis Vierzehnjährige angekündigt.

Die am häufigsten angezeigte Altersstufe der Sechs- bis Zwölfjährigen entspricht dem Grundschulalter in Frankreich. Diese Einteilung stimmt nicht überein mit den Indikationen der Psychologie und bräuchte eine weitere Differenzierung. Es besteht die Gefahr, daß die Älteren unter den Theaterbesuchern ihr Niveau den Kleineren anpassen.

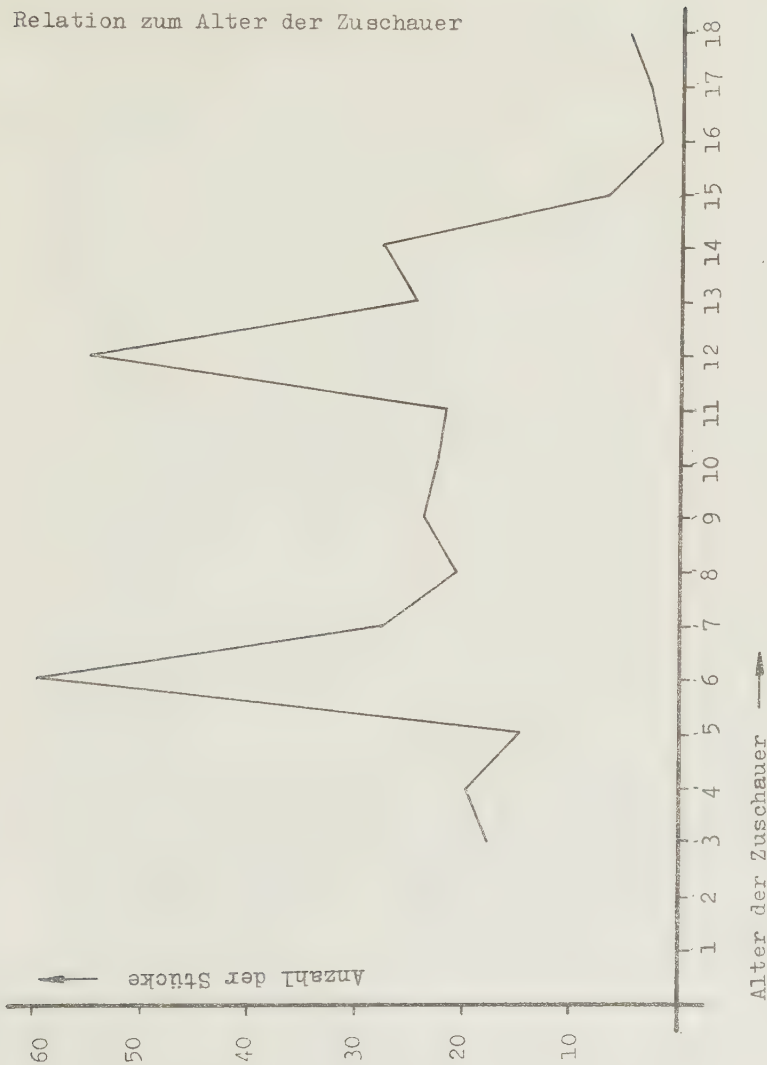
Die Altersstufe der Acht- bis Zwölfjährigen ist die vielleicht dankbarste für den Kindertheatermacher. Deshalb wird für diese Zielgruppe viel produziert. Man kann die Kinder schon bis zu einer Stunde beanspruchen und die Vielzahl der Themen, an denen ein Publikum in diesem Alter interessiert ist, erlaubt den Autoren, fast jede Idee auf der Bühne umzusetzen (1). Zudem gelangen die Kinder mit acht oder neun Jahren an den Punkt, an dem sie das Marionettentheater zurückweisen. Nur der technische Aspekt daran könnte sie noch interessieren.

Die folgende Graphik zeigt, in welchen altersmäßigen Bereichen dem Publikum des Kinder- und Jugendtheaters die meisten Stücke angeboten werden. Auch die bedauerliche Vernachlässigung der Jugendlichen zwischen 15 und 18 Jahren wird aus dieser Graphik deutlich (2).

1) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 70 - 73

2) vgl. Léonide Makariev: "Le jeune spectateur et son théâtre" in T.E.J. 1965/IV, Seite 163 - 165

Verteilung des Repertoires in
Relation zum Alter der Zuschauer



Diese Graphik baut auf der in "Le théâtre pour enfants" (a.a.O.), Seite 72 auf und ist auf das Repertoire von insgesamt 356 Stücken erweitert.

Die Unterschiede im sozio-ökonomischen Milieu werden oft als entscheidendes Merkmal zur Beurteilung der Publikumsreaktionen betrachtet. Doch meist werden sie nur sehr ungenau beschrieben. Es wird pauschal gesagt, die Kinder aus der Mittelschicht seien zugänglicher als Arbeiterkinder, oder Stadtkinder seien lebhafter und lärmender als Kinder aus ländlichen Bezirken, woraus schließlich die Kategorisierung in benachteiligtes und bevorzugtes Milieu folgt (1).

Vom kommunikationswissenschaftlichen Standpunkt aus betrachtet ist es richtig, daß Kinder aus bevorzugten Kreisen intellektuell ausgestattet sind. Sie können dank ihres elaborierten Codes mehr sprachliche Feinheiten erkennen als die Kinder aus dem benachteiligten Milieu, die mehr zu einem globalen Erfassen der gespielten Situation neigen.

Die Autoren des Kinder- und Jugendtheaters haben sich hier auf ein zweipoliges Schema geeinigt: Intelligenz und Kultur einerseits, Spontaneität und Affektivität andererseits stehen sich gegenüber.

Daraus läßt sich folgern, daß Kinder, die von ihren intellektuellen Möglichkeiten her benachteiligt sind, durchaus der gleichen und sogar einer noch größeren Aufmerksamkeit fähig sind als andere Kinder.

Sie stellen dieselben Fragen und scheinen dabei spontaner, explosiver und alles in allem auch sympathischer zu sein als diese (2). Es hat sich herausgestellt, daß Kinder, die in einem Armenviertel an der Großstadtperipherie leben, angeregt mitmachen, aber weniger erwarten als Kinder aus intellektuellen Kreisen.

Das geographische Milieu, der Vergleich zwischen Stadt- und Landkindern, ist meist mit Beobachtungen verbunden, die

- 1) vgl. Monique Godde: "L'enfant normal et l'enfant déficient intellectuel devant le théâtre", Centre National de Pédagogie Spécialisée, Beaumont-sur-Oise, Mémoire pour la préparation au diplôme de Directeur d'Etablissement Spécialisé, ronéotypé, 1971/72
- 2) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 74

den ländlichen Gegenden im Gegensatz zum lärmenden und stimulierenden Treiben in der Stadt eine etwas konservative Ruhe zuordnen.

So ist das Publikum in der Provinz zwar ruhiger, in seiner Gesamtheit aber auch neugieriger. Das äußert sich in der Haltung der jugendlichen Zuschauer dem Gehalt des Stüekes gegenüber. Die Kinder auf dem Lande mögen zwar naiver sein, aber sie sind voller guten Willens, und auch die Lehrer sind den modernen Bestrebungen des Kinder- und Jugendtheaters gegenüber teilweise aufgeschlossener und unvoreingenommener als ihre Kollegen in der Stadt.

Die Bedeutung des schulischen Milieus, die Rolle der Institution und ihrer Repräsentanten, ist schon wiederholt angesprochen worden. Das traditionelle Erziehungssystem, so wie es derzeit noch überwiegend gehandhabt wird, engt die Kinder ein und paßt sie an die Gesellschaft an, indem es den Kindern vorgefertigte Denkmodelle vorsetzt.

So werden kreative Imagination und spontane Entwicklung blockiert. Nur Kinder, die bereits den Klassen einer neuen Bildung angehören, welche die Persönlichkeit des Schülers in den Mittelpunkt stellt, entkommen diesen Zwängen (1).

Von großer Bedeutung sind auch die unterschiedlichen Reaktionen bei Jungen und Mädchen. Catherine Dasté schreibt:

"A 9-10 ans apparemment les garçons ont beaucoup plus d'imagination que les filles, mais peut-être les filles sont-elles plus influencées par le monde des adultes (sentimentalisme, histoires à l'eau de rose, roman d'amour de princesse, etc.)." (2)

Die größere Begeisterungsfähigkeit der Jungen hängt auch damit zusammen, daß die Mädchen zumeist reifer und gesetzter sind. Die Jungen sind für die dramatische Zuspitzung auf der Bühne und für Gags aller Art empfänglicher als gleichaltrige Mädchen.

1) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 75

2) C. Dasté in T.E.J. 1970/IV, a.a.O., Seite 20

Man findet bei den Animatoren des Kinder- und Jugendtheaters widersprüchliche Ansichten bezüglich der poetischen Sensibilität von Jungen und Mädchen. Für die einen scheint die Vorliebe der Jungen für die Aktion verknüpft zu sein mit dem Vergnügen an Gewalttätigkeit und der Notwendigkeit, die Männlichkeit unter Beweis stellen zu müssen, wobei die Poesie als sentimental und feminin abgetan wird (1).

Die anderen dagegen vereinbaren diese Vorliebe für die Aktion mit der Sensibilität und dem Vorstellungsrecht derer, bei denen der Sozialisierungsprozeß die natürlichen Regungen noch nicht verdrängt hat. Die Mädchen hingegen, die schon früher eine gewisse Reife zu erlangen scheinen, werden als konventionell, vorgeformt und sogar als scheinheilig bezeichnet.

Die Affektivität der Reaktionen des Kinderpublikums wird in der psychologischen Literatur eingehend diskutiert. Wesentliche Bedeutung kommt dabei dem Identifikationsprozeß zu, der durch das Verhalten der Kinder und Jugendlichen untereinander entscheidend beeinflußt wird. Das Kind versucht, sich grundsätzlich mit Personen oder Dingen auf der Bühne zu identifizieren, die es seinem eigenen Geschlecht zuordnet, es vollzieht den Prozeß der sexuellen Autophilie.

R. Zazzo (2) stellt in seiner psychologischen Abhandlung fest, daß die Bevorzugung des eigenen Geschlechtes bei Mädchen und Jungen aller Altersstufen gleich stark ausgeprägt ist. Er bestätigt auch ein von G.H. Wallon (3) analysiertes Phänomen, nämlich den Effekt der Assymetrie im Vergleich der Reaktionen von Jungen und Mädchen.

- 1) vgl. N. Jeanson: "Un théâtre pour l'enfant" in Ecole des parents, No. 9, 1971, Seite 38 - 46
- 2) vgl. "L'épreuve du bestiaire" in R. Zazzo: "Manuel pour l'examen psychologique de l'enfant", Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1969
- 3) vgl. G.H. Wallon: "Les notions morales chez l'enfant", Paris, 1949

Während die Jungen dem Gedanken, zum anderen Geschlecht zu gehören oder es auch nur zu bevorzugen, äußerst feindlich gegenüberstehen, sind Mädchen in bestimmten Entwicklungsphasen dieser Idee gegenüber schon eher aufgeschlossen. Die Vorliebe für das eigene Geschlecht läßt sich auch an den Identifikationsmechanismen feststellen. Denn auch imaginäre Personen, die auf der Bühne vom Geschlecht her nicht definiert sind, dekodieren Jungen und Mädchen als zu ihrem eigenen Sexus gehörig.

Brauner (1) stellt fest, daß diese Identifikation für das Kinder- und Jugendtheater ebenso zutrifft wie für den Kinderroman. Wenn Jungen eine Geschichte, die sie gelesen haben, nacherzählen, berichten sie in der ersten Person, wenn der Held in der Geschichte männlich ist (weil sie sich mit ihm identifizieren können), ist die Hauptperson des Geschehens aber weiblich, erzählen sie in der unpersönlichen dritten Person.

Um festzustellen, wie die Kinder männlichen und weiblichen Personen, die ihnen in den Theaterstücken begegnen, gegenüber reagieren, wurden Jungen und Mädchen nach den Vorstellungen gefragt, welche Personen ihnen am meisten imponiert hätten und warum.

Die Antworten bestätigen die Beobachtungen der Psychologen: von den Jungen entwickelten 74% eine Vorliebe für den männlichen Helden auf der Bühne, und nur 25% identifizierten sich mit einer weiblichen Rolle, während sich die Mädchen zu 64% für die weibliche Hauptperson aussprachen und zu 36% für ein männliches Wesen (2).

Gleichzeitig wird hier auch die angesprochene Assymetrie deutlich. Die Präferenz für das eigene Geschlecht ist bei den Mädchen weniger ausgeprägt als bei den Jungen. Wie läßt sich diese Assymetrie erklären? Grundsätzlich bemühen sich

-
- 1) vgl. Pierre Brauner: "Nos livres d'enfants ont menti", Paris 1951
 2) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 112

die Animatoren des Kinder- und Jugendtheaters, die soziale und wirtschaftliche Stellung der Frau zu berücksichtigen. Subes unterstreicht dies:

"Même si les mobiles invoqués pour justifier les choix sont destinés à servir de couverture à des mobiles sexuels, il n'en est pas moins important de constater que ces motifs sont tous empruntés à la condition sociale de la femme." (1)

Es steht außer Zweifel, daß die privilegierte Stellung des Mannes in der gegenwärtigen Gesellschaft ein sehr viel anziehenderes Bild bietet und so den Jungen weniger Schwierigkeiten stellt, die Wahl zugunsten der männlichen Personen auf der Bühne zu treffen, als das für die Mädchen bei der Wahl der weiblichen Bezugsperson der Fall ist.

Im Bereich des Kinder- und Jugendtheaters resultiert dieses Privileg des männlichen Geschlechts und die Umsetzung auf die Identifikationsmöglichkeiten für das Publikum aus der Rolle, die das Stück der Frau zuerkennt (2). Das Wesen und die Bedeutung der männlichen Rollen, ihre psychologischen und sozialen Charaktermerkmale und ihre quantitative Überlegenheit überwiegen das Spektrum der weiblichen Personen bei weitem.

Das Bild der Frau, das auf der Bühne gezeichnet wird, begünstigt diese Assymetrie geradezu. Nur in den seltensten Fällen wird sich ein Mädchen bereitwillig mit einer Putzfrau oder einem Küchenmädchen identifizieren. Das wird am Beispiel des Stückes "Sottises et Merveilles de l'Île Bruyante" von Jean und Colette Roche deutlich.

Einer Frau, die noch dazu als Reinemachefrau eine untergeordnete Rolle spielt, stehen sechs männliche Personen gegenüber, darunter die effektvolle Rolle des Professors "Sensass" (3). Bei der Befragung des Publikums schwärmten 87% der Jungen und auch 69% der Mädchen von den tollen

1) Subes in *Enfance*, No. 3, 1954, Seite 218

2) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 112

3) ebenda: Seite 114

Streichen des Professors "Sensass". Das zeigt, daß weniger attraktive und in ihrer Bedeutung untergeordnete weibliche Personen wenig Chancen haben, daß die Mädchen sich mit ihnen identifizieren. In diesem Fall schwenken auch die Mädchen zum männlichen Helden über.

Sprechen sich die Mädchen dennoch für die Frau aus, dann aus vordergründigen Gesichtspunkten, z.B. weil sie schön angezogen ist oder einen gut gemachten Pappmascheekopf hat, usw. (1). Die Vorliebe für das eigene Geschlecht freilich bleibt dennoch bestehen, sie ist nur ausgeschaltet, weil im Stück keine brauchbare Identifikationsmöglichkeit angeboten ist.

Es kommt häufig nur eine weibliche Person in Kinder- und Jugendtheaterstücken vor. Wenn sie aber z. B. eine Prinzessin verkörpert und nicht allzu deutlich in eine untergeordnete Funktion gedrängt wird, saugen die Mädchen diese weibliche Persönlichkeit gierig in sich auf.

Die Autoren, Animatoren und Regisseure wissen um das Bedürfnis ihres Publikums, sich zu identifizieren. Es sollte ihre Aufgabe sein, die Stücke dementsprechend zu konzipieren und damit auch die Rolle der Frau auf der Bühne aufzuwerten.

Freilich liegt auch eine große Gefahr darin, den Kindern nur noch fertige Identifikationsmuster vorzusetzen. Es gilt, einen Mittelweg zu finden, der einerseits den Erkenntnissen der Psychologie Rechnung trägt und Jungen wie Mädchen die Chance zur Identifikation bietet (2), andererseits aber auch genügend Freiraum zugesteht, um künstlerisch improvisieren und eigenständig gestalten zu können. Die männlichen und weiblichen Figuren des Kinder- und Jugendtheaters verlieren an Wert, sobald sie zum Schema oder zur Institution erstarren.

1) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 115

2) vgl. E. Kolar: "Psychologie du jeune spectateur" in T.E.J. 1965/IV, Seite 162

DIE VOR- UND NACHBEARBEITUNG UND DIE AUFFÜHRUNGSBEOBACHTUNG

Um das Publikum, an welches das Kinder- und Jugendtheater adressiert ist, genau kennenzulernen, bedarf es neben den psychologischen Untersuchungen auch einer methodologischen Analyse. Die Vorbereitung der Kinder auf das Geschehen im Theater, ihre intensive Beobachtung während der Aufführung und die konkrete Nachbearbeitung des Gesehenen in Elternhaus oder Schule sind Faktoren, die unabdingbar mit dem Theaterbesuch selbst verbunden sein sollten.

Die Möglichkeit, ihr Publikum auf die Begegnung mit dem Theater vorzubereiten, ist den Kindertheatermachern nur gegeben, wenn sie, wie z.B. Catherine Dasté, über einen längeren Zeitraum hinweg Gelegenheit haben, in Schulen Animationsstunden durchzuführen und mit den Kindern den Begriff Theater zu erarbeiten.

Die Aufführungsbeobachtung hingegen, das genaue Studium des Publikums während einer Vorstellung, in den Pausen, oder auch unmittelbar vor und nach dem Stück, ist in jedem Falle das beste Mittel für einen Autor oder einen Regisseur, mit seinem Publikum vertraut zu werden (1).

Es ist die einfachste Lösung, einen geschulten Beobachter direkt ins Publikum zu setzen. Oft übernehmen der Leiter der Bühne oder der Regisseur des Stückes diese Rolle selbst. In Kollektiven, welche nicht über einen speziellen Beobachter verfügen, müssen die auf der Bühne agierenden Schauspieler diese Aufgabe mit übernehmen.

Ihr Auftreten wird dadurch noch erschwert, da sich neben der Notwendigkeit, gut zu spielen, auch die Verpflichtung ergibt, die Reaktionen des Publikums zu registrieren. Verschiedene Mittel der Regie, der Einsatz von Masken beispielsweise, die den Abstand zwischen Akteur und Publikum noch vergrößern, machen in diesem Falle die Aufführungsbeobachtung fast unmöglich.

1) vgl. Claude Rey: "L'enfant et le théâtre" in Options, Januar 1973

So subjektiv und unvollständig eine solche Beobachtung auch ausfallen mag, sie zeigt dennoch, daß dieses Theaterpublikum besondere charakteristische Merkmale trägt. Niemals sind die Besucher zwei verschiedener Vorstellungen gleich. Die Kinder im Theater reagieren wieder ganz anders als Kinder vor dem Fernsehapparat (1) oder im Kino.

Die Kontakte zwischen Zuschauern und Stück, zwischen Publikum und Schauspielern variieren spürbar, je nach dem äußeren Rahmen im Theater und je nach Art und Weise der Inszenierung. Ausflüge der Akteure in den Theaterraum hinein können dabei ebenso eine Rolle spielen wie Zwiesgespräche zwischen Schauspielern und jugendlichen Zuschauern.

Die Feingliedrigkeit und Mobilität der Aufführung, die verschiedenartigen Relationen zwischen den Akteuren und den Zuschauern, erfordern vom Publikum gespannte Aufmerksamkeit, die sich gleichermaßen auf die zwei Pole Bühne und Zuschauer-raum bezieht. Es muß also ein Mittel gefunden werden, hier die Reaktionen simultan zu registrieren.

Im Kino, in dem die Szenenfolge des Films in ihrer vorgegebenen Struktur die Konzentration auf die Leinwand erleichtert, kann auf ein solches Verfahren verzichtet werden, nicht aber im Theater. Dort ist es für die Zuschauer sehr schwierig, den tatsächlichen Stimulus aus der Vielzahl der auf der Bühne angebotenen Stimuli heraus zu bestimmen und zu isolieren (2).

Während im Kino die Kamera die Wirklichkeit in sorgfältig ausgewählte, aufeinanderfolgende Teile zerschneiden kann, präsentiert sich die Realität im Theater in ihrer Totalität, mit der sich das Publikum auseinandersetzen muß und aus der es sich einen Ausschnitt heraussuchen muß.

Die Aufführungsbeobachtung liefert aber in jeder Beziehung wichtige Grundinformationen. Der Theaterraum an sich,

1) vgl. "Théâtre à la télévision pour les enfants" in France-Soir, 18. November 1970

2) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 104

die Sitzordnung der Kinder, ihr Bemühen, ständig ihr Gesichtsfeld zu verbessern, ihre Interaktionen untereinander oder mit Erwachsenen, schaffen ein Klima der Aufmerksamkeit und Aufnahmefähigkeit, das von Vorstellung zu Vorstellung bei wechselndem Publikum grundverschieden sein kann.

Was die Beziehung des Publikums zum Stück anbelangt, so lassen sich Momente feststellen, an denen die Aufmerksamkeit nachläßt und an denen sich Langeweile breit macht, oder es lassen sich Anstöße registrieren, die zu plötzlichen motorischen oder verbalen Ausbrüchen führen (1).

Auch die Reaktionen des jugendlichen Publikums auf Bestrebungen der Akteure, es mehr oder weniger direkt anzusprechen oder zum Mitspielen zu bewegen, lassen sich an Beifallesstürmen oder Pfeifkonzerten gut ablesen.

Schließlich kann die Beobachtung auch über Verstehen oder Nichtverstehen einer Szene unterrichten, vor allem dann, wenn die Publikumsreaktion in keiner Weise dem gewollten Effekt entspricht. Wenn bei einem Gag niemand lacht oder der Verräter und Böse auf der Bühne angefeuert wird, müssen sich Autor oder Regisseur überlegen, was sie falsch gemacht haben. Auch in bezug auf die verschiedenen Formen der affektiven Partizipation, wie Angst, Freude, Enthusiasmus usw., lassen sich Indizien sammeln.

Die einzelne Aufführungsbeobachtung, wie sie derzeit meist betrieben wird, bietet zwar nur spärliche Informationen über den affektiven und kognitiven Widerhall des Stückes und des Spiels der Akteure in den Reaktionen der Zuschauer, die fortgesetzte Wiederholung jedoch erlaubt die Bildung und die Bestätigung eines ganzen Bündels verschiedener Hypothesen in bezug auf das Verständnis und das Durchdringen der Thematik und die emotionellen Ausdrucks-

1) vgl. Caroline Alexander: "Deux univers qui se complètent: l'enfant et le théâtre" in Femmes d'Aujourd'hui, No. 1357, März 1971, Seite 104 - 107

formen des Publikums (1).

Natürlich darf man auf dieser Ebene auch den Gruppeneffekt nicht vernachlässigen, der sich im Verlauf einer Vorstellung durch Ansteckung unweigerlich im Publikum breit macht.

Ein einzelner oder eine Gruppe übernimmt hier, oft unfreiwillig, die Führungsrolle und löst Reaktionen aus, die sich in Windeseile auf das gesamte Publikum übertragen können. Die Reaktionen der Anstifter und die der Mitläufer lassen sich dann kaum mehr unterscheiden. So ist es oft schwierig zu erkennen, ob beispielsweise ein Gelächter aus dem Erfassen einer komischen Situation heraus oder nur infolge dieses Ansteckungseffektes entstanden ist.

Manchmal übernimmt auch der erwachsene Begleiter die Führungsrolle. Die Kinder, die in seiner Umgebung sitzen, lauern geradezu auf die Reaktionen des Erwachsenen und solidarisieren sich eifrig damit (2), auch wenn sie den Grund für das Lächeln oder die Entrüstung des Erwachsenen gar nicht begriffen haben.

Die Aufführungsbeobachtung kann freilich nur den Anfang einer tiefer greifenden Publikumsanalyse darstellen. Sie kann eine Zahl von Hypothesen erbringen und nun versuchen, die vordergründig beobachteten Reaktionen und die abweichenden Momente in Bezug zu setzen.

Abweichungen können sich anhand der Unterhaltungen der Kinder untereinander feststellen lassen, aber auch durch die Auswertung von Aufsätzen über den Theaterbesuch, von Fragebögen, Briefen und Zeichnungen und Äußerungen des Rollenspiels, welche die gesehenen Szenen reproduzieren oder sogar komplettieren.

1) vgl. A.R. Philpott: "De nouvelles applications" in Théâtre dans le monde, Band XV, No. 2, 1966, Seite 117 - 124

2) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 105

Diese Methoden zur genaueren Differenzierung der Reaktionen des Publikums werden vor allem im Rahmen der Animationsstunden in der Schule angewandt (1). In dem Bemühen, ein 'feed - back' zu erhalten, suchen die Animatoren nach rückwirkenden Informationen über den Nachhall, den das Stück oder eine Figur darin in den Zuschauern hervorgerufen hat.

Der auf diese Weise über die Vorstellung hinaus verlängerte Kontakt ermöglicht zweifelsohne ein besseres Kennenlernen des Publikums. Allerdings sind hier schon wieder Reaktionskontrolle und pädagogische Aktion verknüpft. Zudem ist die nachträgliche Animation meist nur kollektiv und von daher läßt sich die Reaktion des Individuums schlecht aus der der Gruppe herauslösen.

Hinzu kommt, daß besonders die Jüngeren ihre Antwort der Erwartungshaltung des Erwachsenen, der sie befragt, anzupassen versuchen (2). Ist dieser Erwachsene ein Schauspieler, wächst seine Autorität bei den Kindern durch seine Leistung als Akteur auf der Bühne und generell durch seinen außerschulischen Status.

Insgesamt gesehen, ist es auch im Verlauf mehrerer Animationsstunden schwierig, den Gruppencharakter eindeutig festlegen zu können. Aber es kann natürlich eine gewisse Vertrautheit erreicht werden, deren Grad von der Persönlichkeit des Animators abhängt.

Die Bühnen des Kinder- und Jugendtheaters versuchen, diese direkte Annäherung an ihr Publikum durch schriftliche Unterlagen zu ergänzen. Die Animation durch Theaterleute ist noch der weniger systematische Weg, da nicht alle Gruppen bereit sind, diese zusätzliche Aufgabe selbst zu übernehmen und da auch keineswegs jede Schule (und somit jedes Publikum) für die Leute vom Theater zugänglich ist.

1) vgl. "Trois exemples d'animation" in Itinéraire (Sartrouville), No. 26, Februar 1973

2) vgl. G.H. Wallon: "Les origines de la pensée chez l'enfant", Paris, 1963

In der Regel sind es die Lehrer, welche die Nachbearbeitung mit ihren Schülern durchführen, und die Ergebnisse, meist Aufsätze oder Zeichnungen, den Bühnen überlassen. Freilich liegt hierin noch kein System, da eine Besprechung des Theatererlebnisses ja der freien Initiative des einzelnen Lehrers anheim gestellt bleiben muß.

Die Sammlung von Aussagen über eine Aufführung im Nachhinein wird auch dadurch erschwert, daß das Theater und die Schule nicht unbedingt denselben Zweck mit einer Nachbearbeitung verfolgen.

Das Theater will die Reaktionen herausfinden, die erkennen lassen, ob die Intentionen des Autors oder des Regisseurs von den Kindern erfaßt worden sind und ob die thematische Aussage richtig vermittelt werden konnte (1). Die Animatoren können aus der Kreativität der Kinder aber auch weiterführende Themen ersehen, die sie dann in zukünftigen Produktionen berücksichtigen können.

Für das Kinder- und Jugendtheater bedeutet eine Sammlung derartiger Äußerungen zudem einen gewissen publizistischen Vorteil. Sie ermöglicht, nicht nur mit dem Publikum, sondern auch mit den schulischen oder akademischen Autoritäten, sowie mit den Institutionen der Verwaltung in direkten Kontakt zu treten. Schließlich wird dadurch die Perspektive gefördert, auf lange Sicht hin ein Publikum der Zukunft zu formieren und die spezielle Aussage des Kinder- und Jugendtheaters in verschiedenen Richtungen experimentell zu entwickeln (2).

Die Schule dagegen verfolgt mit der Nachbearbeitung eines Theaterstückes weit weniger ideelle Ziele. Ihr dient diese Information dazu, zentrale Interessen der Kinder zu entdecken und die gelieferten Themen als didaktische Elemente im Lehrplan zu verwerten.

1) vgl. P. Leenhardt: "Pour une pédagogie du théâtre" in *Pourquoi*, No. 54, April 1969, Seite 106 - 111

2) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 107

Deshalb werden die für das Theater so wertvollen Basisinformationen über Alter und Geschlecht der Kinder, über schulisches Niveau und familiäres Milieu oft nur mangelhaft mitgeliefert. Es fehlen die Angaben, ob die Kinder individuell, in Begleitung Erwachsener oder mit ihrer Klasse das Theater besucht haben. Oft ist nicht einmal vermerkt, wann und wo eine Aufführung besucht worden ist.

Hier muß aber auch den Bühnen des Kinder- und Jugendtheaters ein Vorwurf gemacht werden. Mit der Herausgabe eines detaillierten Fragenkataloges, eines Vordruckes gewissermaßen, würde den Lehrern die Mitwirkung an den Interessen des Theaters sehr erleichtert.

Bei allen Vorbehalten bleibt die persönliche Befragung der Kinder durch die Autoren, Animatoren, Regisseure und Schauspieler am erfolgversprechendsten, weil so die Unwägbarkeiten der schulischen Nachbereitung weitgehend ausgeschlossen werden können (1).

Es ist ein Vorgehen nach verschiedenen Techniken möglich, die aber nicht als in sich isolierte Instrumente betrachtet werden dürfen, sondern die vielmehr erst in ihrer Gesamtheit die Problematik des Publikums durchleuchten können.

Als Technik individueller Art bietet sich das Einzelgespräch an, das allerdings sehr zeitraubend sein kann. Zur kollektiven Erfassung verschiedener Informationen dienen Fragebögen, Aufsätze und Zeichnungen, sowie Unterhaltungen (2). Zusammen mit den Beobachtungen des Publikums während der Vorstellung und den Fragen, die von den Kindern am Ende des Stückes gestellt werden, erlauben diese Techniken eine zuverlässige Erweiterung der Informationen über das Publikum. Es lohnt daher, sie einmal kurz zu analysieren.

1) vgl. R. Demarcy: "L'animation théâtrale en milieu scolaire", publication du Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, ronéotypé, 1972

2) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 108

Die Verwendung des Fragebogens, eine verhältnismäßig einfach und problemlos anwendbare Technik, die zudem gut standardisiert werden kann, bietet die Möglichkeit, eine große Anzahl von Kindern statistisch zu erfassen. Allerdings sind die sich daraus ergebenden Informationsquellen meist zu schematisch und sehr dürftig.

Der Fragebogen gibt der Aufzählung und der Statistik weit mehr Raum als Kommentaren, Kritiken oder Werturteilen. Für die Kleineren sind die Fragebögen nicht anwendbar, aber auch die Älteren bringen ihnen keine Sympathie entgegen. Sie finden diese Aufzählung überflüssig und langweilig und antworten nur knapp und oft sogar bewußt irreführend.

Der Aufsatz als typische Schultechnik liefert im allgemeinen umfangreichere Informationen als der Fragebogen. Doch auch hier ist der persönliche Ausdruck der Kinder oft durch Faktoren wie die Abneigung gegen lange geschriebene Texte, Ermüdung bei einer Aufgabe, deren Dauer eine gewisse Zeitspanne überschreitet, und - vor allen Dingen in der Grundschule - noch mangelhafte Beherrschung der geschriebenen Sprache, beschränkt.

Zeichnungen brauchen eine sehr differenzierte Analyse und genaue Informationen darüber, was jedes Kind hat darstellen und ausdrücken wollen (1). Es ist schwierig, in einer Zeichnung das, was Ausdruck und Persönlichkeit des Kindes selbst zu sein scheint, von der graphischen Realisierung zu trennen.

Auch bei der Interpretation des Gemalten sind Vorbehalte am Platz. Sollte sich ergeben, daß das, was in der Zeichnung wiedergegeben ist, nicht unbedingt dem entspricht, was das Kind am meisten interessiert, frapptiert oder amüsiert hat, kann das seinen Grund einfach darin haben, daß das Kind das zeichnete, wozu es imstande war, weil es daran gescheitert war, das zu Papier zu bringen, was es malen wollte.

1) vgl. K. Shak-Azizou: "Les enfants et l'art" in T.E.J. 1965/IV, Seite 150 - 159

Die kollektive Unterhaltung besteht darin, einer Gruppe, meist einer Klasse, Fragen zu stellen, die sich auf ein Theaterstück beziehen. Das ist zwar eine ergiebigere Technik als diejenigen, die lediglich vom geschriebenen oder gezeichneten Ausdruck bestimmt sind, doch auch in diesem Fall gibt es zahlreiche Unwägbarkeiten: Informationsverlust durch das Risiko der Abschweifung, Zeitverlust, Auftreten von Gruppeneffekten, usw..

Das individuelle Gespräch (1) mit dem Kind über einzelne Punkte, die das gesehene Theaterstück betreffen, ist die zwar ergiebigste, aber auch aufwendigste Methode. Sie erlaubt ein totales 'Aushorchen' des Kindes, eine umfangreiche und nuancierte Analyse und erleichtert eine objektive Wertung der Wirkung des Stückes auf das Kind.

Diese Technik verlangt andererseits aber auch ungeheueren Zeitaufwand und eine fast schon medizinisch- psychologische Ausbildung desjenigen, der das Gespräch führt. Er muß mit Kindern aller Altersstufen und verschiedenartigster Milieus in direkten Kontakt gelangen und ihr Vertrauen gewinnen. Ansonsten wäre das Zwiegespräch, das meist auf Band aufgenommen wird, unfruchtbar.

Die Technik des Gesprächs kann bei Kindern unter sechs Jahren nur bedingt angewandt werden (2). Sie neigen zum Fabulieren, zum Negativismus und machen so eine Anwendung des Gesprächs als technisches Hilfsmittel im Vorschulalter unmöglich.

Auch ein gut organisiertes Rollenspiel kann als Nachbearbeitung einer Theateraufführung (3) denselben Erfolg haben wie die individuelle Befragung. Freilich ist es auch in diesem Falle schwierig, den oft ungeübten Bewegungen und spontanen Äußerungen gültige Rückschlüsse auf die Rezeption einer Aufführung zu entnehmen.

1) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 109

2) vgl. Amparo Reyes: "L'éducation théâtrale de l'enfant" in T.E.J. 1960/I, Seite 16 - 21

3) vgl. K. et G. Lefèvre: "Une expérience d'animation théâtrale dans les écoles (Ivry)", in Le Travailleur, 6.10.72

DAS ARBEITSFELD SCHULE

Die Haltung des Theaters zur Schule ist zunächst einmal durch die direkten und indirekten Vorteile geprägt, die der Theaterdirektor sich von dieser Beziehung erwartet. Denn die Schule füllt sein Theater und zieht darüber hinaus die Aufmerksamkeit höherer Institutionen an, was letzten Endes sogar Subventionen bedeuten kann. Es ist also vordergründig ein materielles Interesse, welches das Theater an der Beziehung zur Schule hat.

Doch gibt es auch Gründe, die über diese finanzielle Absicherung hinausgehen. Das Kinder- und Jugendtheater profitiert von der Gruppenarbeit, und wo lassen sich die Gruppen besser fixieren als in der von der Schule getroffenen Klasseneinteilung (1).

Die Klasse bildet vor, während und nach der Aufführung eine reelle und lebendige Gruppe, deren Entwicklung sich über einen langen Zeitraum hinweg verfolgen läßt. Darin liegt die Überlegenheit dem Erwachsenentheater gegenüber, in dem die Besucher rein zufällig und ohne echte Beziehung zueinander vereint sind.

Das Publikum aus der Schule ist unter sich und wird nicht durch die Anwesenheit unbekannter Erwachsener isoliert oder verunsichert. Die Kinder drücken sich durch ihr lärmendes Gelächter, ihre Zwischenrufe, ihr Klatschen und sogar durch das Herumspringen auf den Sitzen und das Tanzen in den Gängen frei aus.

Sie spielen mit der ganzen Ausdruckskraft ihres Körpers mit, was dem Erwachsenen auf Grund gesellschaftlicher Konventionen nicht erlaubt ist (2). So werden jugendliche Zuschauer zum attraktivsten und begeisterndsten, aber auch

-
- 1) vgl. M.L. Varin et P. Bayard: "Le théâtre et l'école" in L'école et la nation, No. 223, April 1973, Seite 51 - 55
 2) vgl. "L'enfant spectateur - l'enfant acteur" in T.E.J. 1968/I, Seite 12 - 15

zum anspruchsvollsten Publikum, da sie nicht aus anerzogener Höflichkeit bereit sind, schlechte Leistungen der Schauspieler oder Schwächen der Inszenierung zu entschuldigen.

Doch auch über die szenischen Gegebenheiten hinaus will das Theater dem Schulunterricht eine lebendige Ergänzung bieten und den Lehrplan bereichern. Die Wirkung der eigentlichen Theateraufführung soll erweitert und ausgebaut werden, um dem Kind ein totales Verständnis des Theaters zu ermöglichen (1). Die Animationsstunden sollen dazu dienen.

Das Verhältnis von Theater und Pädagogik hat hinsichtlich der zusätzlichen Animation zwei Aspekte: das, was zum Theater zurückkommt und das, was in der Schule verbleibt. So enthalten die pädagogischen Begleithefte, die von vielen Bühnen herausgegeben werden, Informationen, welche den Fragebogen, die an die Theaterleistung ausgefüllt zurückgegeben worden sind, entnommen sind.

Manchmal wird eine Inszenierung auch mit einer Ausstellung von Kinderzeichnungen verbunden. Auf der anderen Seite verarbeitet der Lehrer die Themen des Theaterstückes in der Form leistungsbezogener Aufsätze.

Diese Art der pädagogischen Weiterführung funktioniert in der Regel ganz gut. Sie gefällt den Lehrern, die zusätzliche Themen und Arbeitsaufträge geliefert bekommen, und sie stellt auch das Theater zufrieden, das ja bestrebt ist, sich zu profilieren und festen Fuß zu fassen. Doch eine solche Haltung läuft auch Gefahr, die Möglichkeiten kultureller Aktionen des Kinder- und Jugendtheaters einzuzengen (2).

Die Theatergruppen verrichten oft mehr schulische Arbeit, als sie eigene Möglichkeiten kultureller Animation ent-

1) vgl. Y. Roger: "Théâtre et Enseignement" in L'Amateur, No. 70 - 72, 1959, Seite 4 - 5

2) vgl. "Théâtre et enseignement" in Cahiers pédagogiques, No. 51, Dezember 1964

wickeln. Andere Bühnen wiederum betrachten die Theateraufführung als einmaliges festliches Ereignis, das in sich selbst genügt und beschränken sich darauf, Vorschläge auszuarbeiten, die den Lehrern dann im schulischen Rahmen Aktivitäten zur Wahl stellen. Selbst sind sie aber an der Verwirklichung nicht interessiert (1).

Wieder andere berufen sich auf den finanziellen Aspekt: die Einnahmen würden von den Gagen für die Schauspieler, der Theatermiete und der technischen Ausstattung aufgezehrt, so daß sie es sich gar nicht leisten könnten, in den Schulen an einer wahren Kulturpolitik für Kinder und Jugendliche mitzuarbeiten.

Verschiedene Theatergruppen schließlich versuchen, eine fortlaufende Aktion festzulegen und zu organisieren, in der die Aufführung des Stückes selbst nur eine Teilphase darstellt (2). In zunehmendem Maße versuchen die Bühnen auch, in den Jugendzentren Platz zu finden, oder, wie die schon länger bestehenden, etablierten Theatergruppen, selbst ein breites Animationszentrum für das Arrondissement oder die Gemeinde zu werden, in der sie agieren.

Grundsätzlich aber wird an der Bindung zum schulischen Leben festgehalten. Die Schwierigkeit besteht darin, das Gleichgewicht zwischen der eigenen Unabhängigkeit und der untergeordneten, zusätzlichen schulischen Aktion zu finden (3). Die Schule und das Theater wollen beide aus Kindern eigenständige Männer und Frauen formen, doch auch die Familie und die Kirche beanspruchen dieses Vorrecht. Die komplementären Ziele aber sind jeweils verschieden.

- 1) Claude-Pierre Chavanon: "Problématique de la Création Théâtrale pour Enfants", Dissertation an der Universität Lyon II, 1971 - 1972, Seite 58
- 2) vgl. G. Moreno: "El teatro infantil y juvenil como complemento para una educación eficaz" in Revista Calasancia, Band XIV, No. 56, Okt./Dez. 1968, Seite 505 - 525
- 3) vgl. "Théâtre et enseignement" in Cahiers pédagogiques, No. 98, März 1971

Schematisch gesehen ist die Wissensvermittlung Anliegen der Schule, das Erzeugen von Kunstverständnis aber Aufgabe des Theaters. Dennoch sollte das Theater seine Gegenwart auch in der Schule unter Beweis stellen und den Raum nützen, der ihm zur Verfügung gestellt wird.

Von all den Bühnen, die sich über die Präsenz des Theaters in der Schule Gedanken gemacht haben, sei das Beispiel der Comédie de Lorraine angeführt. Zusätzlich zu einer Fragestunde mit Theaterbesichtigung stellt diese Bühne in den Klassen drei verschiedene Animationen zur Wahl: Gedichte, Erzählungen und dramatisches Spiel (1).

Diese drei Möglichkeiten können von den Schulen vor oder nach dem Theaterbesuch angefordert werden. Mitglieder des Ensembles gehen dann in die einzelnen Klassen, um die entsprechenden Animationsstunden durchzuführen. Es ist wünschenswert, sie gewissermaßen als Sensibilisierung des künstlerischen Phänomens vor der eigentlichen Theateraufführung abzuhalten.

Die Animationsstunden bedingen den Lehrer als kritischen Mittler, doch bleiben es die Schauspieler, die mit den Schülern die Dispositionen in bezug auf die Art und Weise des Spiels, die Auswahl der Gedichte, der Erzählungen oder der Bewegungsübungen treffen:

"Pour accéder à leur plein sens, les animations doivent se dérouler dans un climat de sérénité que les animateurs s'emploient à créer. L'expérience a démontré que rien n'y est plus contraire que l'intervention autoritaire. Aussi dans le cas où les comédiens ne peuvent capter l'attention des enfants, ils abrègent la séance, de préférence à toute autre solution". (2)

Diese in gelöster Atmosphäre stattfindenden Animationen sind völlig unabhängig von dem Stück, welches der Klasse vorher gezeigt worden ist oder gezeigt werden soll. Zum

-
- 1) vgl. "Théâtre et enseignement: le jeu dramatique" in L'Ecole des Lettres, No. 11, Februar 1973, Seite 3 - 4
 2) Texte communiqué par la Comédie de Lorraine pour la saison 1969/70, Seite 6

besseren Verständnis seien die drei Animationsvorschläge der Comédie de Lorraine genauer beschrieben:

ANIMATION I: Poesie (1)

Die für diese Animation Verantwortlichen wünschen, daß die Schüler vorher über ihr Kommen unterrichtet werden.

- Anliegen: 1. Durch die Entdeckung der Emotion, die sich hinter den Versen verbirgt, sollen die Schüler dahin geführt werden, die Poesie anders als nur als literarische Gedächtnisübung zu begreifen und sie zu ihrem täglichen Leben in Bezug zu setzen.
2. Mit den Schülern sollen Beziehungen auf dem Niveau der Sensibilität erarbeitet werden und ihnen so neue Möglichkeiten des Ausdrucks und der Kommunikation eröffnet werden.

Modalitäten: Die Gedichte werden von einem Schauspieler vorgetragen und von einem Musiker auf der Gitarre, der Harmonika oder der Hirtenflöte begleitet. Sie werden jeweils dem Alter und der Aufnahmefähigkeit der Kinder angepaßt. Ihre Auswahl erfolgt am Ort, je nach Art des Kontaktes, der mit den Schülern hergestellt werden kann. Unter den Texten können neben den Gedichten bekannter Autoren (J. Prévert, F. James, E. Rostand) auch von den Schülern vorgeschlagene und sogar selbst gefertigte Verse sein.

ANIMATION II: Erzählung (2)

- Anliegen: 1. Um die Kunst der Erzählung aufzuwerten, soll der Wert des direkten menschlichen Kontaktes den Gegebenheiten der Massenkommunikationsmittel gegenübergestellt werden.

1) Texte communiqué par la Comédie de Lorraine, a.a.O., Seite 7

2) ebenda, Seite 8

2. Konzentration und kollektives Interesse als Basis für die Beziehungen vom Publikum zum Theaterstück sollen geweckt werden.
3. Die Schüler sollen auf den Geschmack an der persönlichen Lektüre und am Austausch des Gelesenen durch gegenseitiges Erzählen gebracht werden.

Modalitäten: Ein Schauspieler und eine Schauspielerin suchen die Kinder in ihrer Klasse auf. Nach einem kurzen Exposé über ihren Beruf oder das Theater stellen sie ein paar vorher ausgewählte Erzählungen vor. Anzahl und Art der erzählten Geschichten hängen ebenso wie die Beschaffenheit und die Bedeutung des sich anschließenden Dialogs von der Art des Kontaktes ab, der geschaffen werden kann. Die Schauspieler müssen auf jeden Fall vermeiden, sich groß in Szene zu setzen.

ANIMATION III: dramatisches Spiel (1)

- Anliegen:
1. Die Kinder sollen Kontakt mit dem Phänomen der künstlerischen Kreation erhalten, indem der Klasse eine kurze Szene vorgespielt wird.
 2. Auf der Thematik dieser Szene aufbauend, soll bei den Schülern der freie Ausdruck angeregt werden.
 3. Dadurch soll, je nachdem, wie sich die Animation entwickelt, eine Öffnung zum Theater hin, zur Kunst im weitesten Sinne, erreicht werden.

Modalitäten: Die Sitzung wird von einem Schauspieler oder einer Schauspielerin geleitet und soll fol-

gendermaßen ablaufen:

1. Kontaktaufnahme mit den Kindern durch eine oder mehrere Improvisationen, die vom Schauspieler vorgeführt werden.
2. Eine oder mehrere Übungen der Pantomime durch zwei Schauspieler, das heißt, die Schauspieler erzählen eine Geschichte, wobei sie sich nur mit Hilfe ihrer Körper ausdrücken.
3. Die Schüler sollen beschreiben, was sie gerade gesehen haben. Die abweichenden Interpretationen führen zu der Notwendigkeit, in den Dialog einzutreten. Die Schauspieler wiederholen die vorhergehende Übung, wobei sie nun spielen und sprechen.
4. In umgekehrter Reihenfolge gehen die Schauspieler nun von einem bekannten Text (z.B. einer Fabel) aus und verleihen ihm Leben, indem sie ihn spielerisch umsetzen. So kann gezeigt werden, wie ein und derselbe Text verschiedene Interpretationen erlaubt und wie die Lektüre eines Schauspiels über das Geschriebene hinausgeht.

Die Animation kann also vor und nach einer Aufführung, aber auch völlig unabhängig und gesondert durchgeführt werden. Vor einem Stück dient sie als Einführung, stellt den Autor und sein Werk vor und hilft so, das Stück und seine theatralischen Zusammenhänge besser zu verstehen.

Zur Illustration hierfür mag eine Animation dienen, die vom Théâtre de la Commune für das Stück "Le merveilleux voyage de Nils Holgersson" zusammengestellt worden ist (1). Auf das Buch bezugnehmend werden folgende Punkte vorher ausgearbeitet:

1) Documents du Théâtre de la Commune (Aubervilliers),
ronéotypés, 1973

A) der Rahmen:

1. Schweden und seine geographische Lage:

Fläche und Form des Landes, Klima, Mittsommernächte, Wälder, Berge und Seen

2. Die Wandschaft:

Das Phänomen der Wandschaft an sich, die Art und Weise der Orientierung bei Fischen oder Zugvögeln

3. Eventuell zusätzlich:

Das Leben eines Landkinds Anfang des 20. Jahrhunderts und der große Einfluß der Natur auf dessen Leben

4. Möglicherweise noch:

Wer war Selma Lagerlöf ?

B) das Thema:

Ein inneres Erlebnis geht Hand in Hand mit äußerlichen Ereignissen oder Abenteuern

Ziel dieser Vorbereitung ist es, die Kinder mit dem Rahmen des Stückes vertraut zu machen, ihnen die für das Verständnis notwendigen Erklärungen zu geben, ohne ihnen vorher die Freude an der Entdeckung, am Theatererlebnis zu nehmen.

4. Diskussionen im Anschluß an eine Theateraufführung erfolgen aus drei Gründen:

- Analyse der Vorstellung
- Förderung des freien Ausdrucks
- Erschließung eines neuen Interessengebietes (1)

Zur Analyse der Rezeption eines Stückes dient ein zwar variabler, aber doch meist gleichbleibender Fragenkatalog, der zur Rekonstruktion des Gesehenen bzw. der Eindrücke, die das Publikum gewonnen hat, führen soll. Die Kontrollfragen lauten:

- Welche Elemente, Farben und Versatzstücke kamen vor?
- Wer kann beschreiben, wie ...?
- Wie waren die Kostüme beschaffen?

1) "Le théâtre pour enfants", a.a.O., Seite 246 - 247

Nach der Phase der Beschreibung folgt die Interpretation:

- Warum dieses Kostüm?
- In welchem Bezug zur Person steht es ?
- Warum diese Schminke für jene Person ? usw.

So entsteht ein Lernprozeß in bezug auf die Dekodierung der Einzelbestandteile einer Inszenierung.

Zur Entwicklung des freien Ausdrucks äußert sich das Théâtre de la clairière in einem Animationsvorschlag für die Lehrer:

"Le spectacle peut donner aux enfants l'envie d'écrire...
Le spectacle peut donner aux enfants l'envie de fabriquer des costumes, des masques, des accessoires de jeux... Le spectacle peut donner aux enfants l'envie de jouer..." (1)

Das Ziel der Animation, ein neues Interessengebiet zu eröffnen, erläutert Catherine Dasté:

"Certains instituteurs en ont fait un centre d'intérêt pendant toute l'année. Par exemple, dans une classe on fait des problèmes sur le nombre des comédiens. Peut-on avoir un comédien de plus et combien coûtera un comédien de plus? des problèmes de distribution: il y a tant de comédiens, tant de rôles, comment va-t-on faire pour la distribution?" (2)

Das Kinder- und Jugendtheater will nicht zu einer Disziplin des Schullehrplanes werden, aber an der generellen Bildung von Kindern und Jugendlichen will es sehr wohl teilhaben (3). Charles Vildrac beschreibt das Arbeitsfeld Schule:

"En vérité, des spectacles de qualité composés d'ouvrages spécialement conçus pour les différents stades de l'enfance, en outre d'une valeur récréative du meilleur aloi, participent de l'éducation plus encore que de la lecture, provoquent l'imagination, développent la sensibilité, forment le jugement, le goût et même éveillent le sens esthétique." (4)

- 1) Documents du Théâtre de la Clairière, ronéotypés, 1971
- 2) Ackerman: "Interview de C. Dasté" in Changer l'école, Paris, Edition de l'Epi, 1970, Seite 159
- 3) vgl. L. Sakvarelidze: "Le théâtre: un allié de l'éducation sanitaire" in Revue Internationale d'éducation de la santé, Band III, No. 3, Juli 1960, Seite 148 - 149
- 4) Propos recueillis par le théâtre de la Clairière, dossiers pédagogiques, 1961

Nachwort:

Abschließend läßt sich der Aufgabenbereich des Kinder- und Jugendtheaters in vier grundsätzliche Funktionen gliedern (1), die einander gegenseitig freilich nicht ausschließen.

1. Die rekreative Funktion:

Die meisten der französischen Kindertheatermacher halten diese Funktion des Theaters für vordringlich, ja sogar für obligatorisch. Sie gestehen ihr breiten Raum zu, weil die Kinder und Jugendlichen vor allem dem gegenüber aufgeschlossen sind, was ihnen Spaß und Vergnügen bereitet. Außerdem ist das Theater für viele Autoren schon von der Definition her ein festliches Ereignis für das Publikum.

Es wird zu einer Art Spiel, individuell und kollektiv zugleich. In diesem Spiel gewinnen die Zerstreuung, das Lachen, der Humor und die Freude große Bedeutung (2). Es ist die Gelegenheit zu ästhetischen, plastischen und musikalischen Stimulationen, die ihrerseits wieder Quellen für Freude und Emotion darstellen, oder wie H. Degoutin es ausdrückt: "Le choc émotionnel et artistique reste son objectif premier." (3)

2. Die edukative und formative Funktion:

Die Kindertheatermacher sehen aber auch, daß die Rolle des Theaters über die Zerstreuung hinausreicht und bestätigen eine erziehende und bildende Funktion in bezug auf Persönlichkeit und Charakter des Kindes oder des Jugendlichen(4).

- 1) vgl. J. Kisselev: "Ce que doit être le théâtre pour enfants" in *Loisirs Jeunes* No. 557, 559 und 560, 1966
- 2) vgl. Claude Sarraute: "Théâtre pour les enfants" in *Loisirs Jeunes*, No. 424, Mai 1963, Seite 1
- 3) H. Degoutin: "Théâtre et action culturelle pour enfants", *Bulletin de la Comédie de Lorraine*, Saison 70/71, Seite 3
- 4) vgl. Annie Pissard: "Théâtre pour enfants (France 1972)", Paris, Association Professionnelle du Spectacle, 1972, ronéotypé

Dabei lassen sich zwei Tendenzen unterscheiden: die individuelle Bildung einzelner Bereiche und die Entwicklung der Persönlichkeit im Rahmen der sozialen Zusammenhänge. Das Theater will auf diese Weise die Vorstellungskraft, das Kunstverständnis, die Ausdruckskraft, das kreative Gestaltungsvermögen und die Kritikfähigkeit beim jugendlichen Zuschauer fördern.

M. C. Daleine meint hierzu:

"Pour les enfants, c'est un terrain privilégié sur lequel peut s'épanouir leur imagination créatrice et le point de départ de leur formation artistique." (1)

Das Kinder- und Jugendtheater will aber auch das Verständnis für die Realitäten der Welt und die großen Probleme der Menschheit fördern.

In Anbetracht der nicht gerade rosigen Lage des Erwachsenentheaters und des Publikumsdesinteresses betonen viele Autoren und Animatoren auch, es sei Ziel des Kinder- und Jugendtheaters, das Publikum von morgen heranzubilden. Durch den spielerischen Anstoß soll das Interesse für die Kunstform Theater geweckt werden.

3. Die didaktische Funktion:

Wenn verschiedene Autoren das Theater als Mittel zur Übermittlung von Informationen und zur Vermittlung fester Werte betrachten, steuern sie es in eine klar didaktische Rolle.

Diese didaktische Erstarrung findet sich vor allem im Marionettentheater, das sich dem klassischen Bildungsschema für die ganz Kleinen verschrieben hat (2). Im Ostblock war dem Kinder- und Jugendtheater während der stalinistischen Ära eine Funktion der politischen Bildung zugeordnet. Doch heute wird auch dort und umso mehr noch in der westlichen Welt jegliche Didaktik zurückgewiesen.

- 1) M.C. Daleine: "L'ami du diabolin gai" in ATAC-Information, No. 27, Dezember 1967, Seite 15
- 2) vgl. Colette Cosnier: "Le théâtre pour enfants en péril" in L'éducation No. 81, November 1970, Seite 22 - 27

Jean und Colette Roche bekräftigen dies:

"Notre entreprise est artistique, nous n'entendons pas, pour faire face aux difficultés de tous ordres, sacrifier nos exigences éthiques et esthétiques à une efficacité commerciale." (1)

Selbst die Bühnen, die in Frankreich von kommunistischen Gewerkschaften subventioniert oder gar betrieben werden, ordnen sich der strikten Ablehnung jeglicher Didaktik im Bereich des Kinder- und Jugendtheaters unter.

4. Die kritische Funktion:

Das Kinder- und Jugendtheater wirkt schließlich auch subversiv. Es vermittelt zwar keine ideologischen Inhalte und betreibt keine politische Propaganda, aber es versucht, sein Publikum zu kritischem Denken zu erziehen (2). Es stellt vorherrschende Meinungen in Frage und provoziert das Nachdenken über alles, was häufig für einen anerkannten Wert gehalten wird.

Das Theater bemüht sich also, unangepasste, selbstbewusste Menschen zu schaffen, welche die Kraft haben, anders zu handeln, als von ihnen erwartet wird. Hierzu sei noch einmal Catherine Dasté zitiert:

"Nous ne pensons pas que le but du théâtre soit de préparer les jeunes à la société, à devenir de bons citoyens, à se conformer à la morale régnante ... mais il doit tenir les esprits en éveil, les aider à sortir de leurs limites, mettre en question les sentiments conventionnels et les clichés de jugements." (3)

Das Kinder- und Jugendtheater will sein Publikum also bilden, zur Kritik erziehen, nicht nur auf dem Gebiet des Theaters, sondern vor allem in bezug auf jedes politische,

- 1) J. et C. Roche: "Bulletin de présentation de la XV^e saison", Seite 4
- 2) vgl. Georgette Gabey: "Un théâtre pour les jeunes" in *Le Monde*, 28. November, 1970
- 3) C. Dasté: "Le théâtre pour enfants, ouverture sur la vie" in *Education et Développement*, No. 56, März 1960, Seite 52

soziale oder menschliche Phänomen (1). Folglich interessiert sich das Theater für jedes einzelne Individuum, auch wenn es zu einem Theater für Schülergruppen geworden sein mag.

Diese Untersuchung ist in einem scheinbar günstigen Augenblick durchgeführt worden. Es ist in den letzten Jahren ein regelrechter Boom entstanden, der sich darin ausdrückt, daß Hunderte von Gemeinden jetzt regelmäßig in die Tournées der Kinderbühnen aus Paris und der Provinz einbezogen werden.

Doch dieser Boom verstärkt auch die Schwierigkeiten, zu einer klaren Definition des Theaters für Kinder und Jugendliche zu gelangen und das Gleichgewicht zwischen kommerziellem Theaterunternehmen und schulischer Hilfestellung zu finden.

Henri Degoutin spürt die Notwendigkeit, eine Schule für Regisseure und Akteure des Kinder- und Jugendtheaters einzurichten, in der drei Aufgaben dieses Theaters simultan weitergegeben werden sollen: Bildung, Kreation und Animation.

In dem Maße, in dem die Kindertheatersektionen an Erwachsenenbühnen zunehmen, wird eine derartige Schule immer dringender. Denn die Schauspieler solcher Theater betrachten das Kinder- und Jugendtheater als Anhängsel und bewältigen die spezifischen Probleme dieses Genres keineswegs (2).

Für die etablierten Bühnen gilt es nun, da sie aus ästhetischer Sicht auf einem gewissen Höhepunkt angelangt sind, sich in verstärktem Maße mit dem Wert der visuellen Situation und der Bedeutung des Textes, des musikalischen und rhythmischen Theaters und dem Wesen des Kontaktes mit ihrem Publikum auseinanderzusetzen, wenn sie nicht Gefahr laufen wollen, zu stagnieren oder in ihren Schemata zu erstarren.

- 1) vgl. G. Mongo: "Le théâtre pour la jeunesse" in Théâtre dans le monde, Band XI, No. 2, 1962, Seite 179 - 180
- 2) vgl. R.M. Moudouès: "Le théâtre et les jeunes, comme pour les adultes mais mieux" in Cahiers Littéraires de l'O.R.T.F., No. 13, 1967, Seite 32 - 33

Anhang I: DIE NÜTZEN DES KINDER- UND JUGENDTHEATERS IN
FRANKREICH

PARIS

Absidiolo, Cie. de l'
 Ahouva - Lion, Cie.
 Anima
 Animation Culturelle Théâtrale
 Association "Valeurs Humaines"
 Atelier du Chaudron
 Atelier Théâtral du XX^e
 Atelier Théâtre Mobile
 Atelier Zéro
 Athanor, Cie. de l', oder Théâtre d'Ombres et Lumières
 Les Athevains
 Ballet-Théâtre Kodja
 René Bocquier, "Le paravent aux images"
 Café de la Gare
 Jacques Chesnay, "Les comédiens du bois"
 Les Chiffonnelles de la Cie. Hélène Hily
 Connaissance des Classiques
 Annie Degay, Cie.
 Henri Delpoux, marionnettiste
 Ensemble Théâtral Bateleurs 2000
 Escargot, Cie. de l'
 Groupe Expérimental du Naïf Théâtre
 Groupe Fatras
 Groupe Macloma
 Histoire et Théâtre
 La Jacquerie
 Laydou
 Léry
 Lescot
 Lesueur, marionnettiste
 Licorne, Cie. de la
 Lierre, Cie. du
 Les Marionnettes du Caprimasque
 Les Marionnettes de S. et J. Faure
 Les Marionnettes Géantes A. Roggers
 Les Marionnettes du Luxembourg
 Les Marionnettes du Phylactère
 Les Marionnettes Quatr' Mains, Claude Aud et Elizabeth Messin
 Les Marionnettes du Raton Laveur
 Les Marionnettes Alain Recoing, Cie.
 Les Marionnettes du Royaume des Animaux
 Les Marionnettes d'André Tahon
 Les Marionnettes Jean-Loup Temporal
 Les Marionnettes Georges Tournaire et R. Gouge

Abkürzung: Cie. = Compagnie

Marthe Mercadier, la Troupe de
 Mirat Nadar, Cie.
 Lucien Morisse, Cie.
 Les Pantins de Paris
 Le Paradis Théâtre
 Quatre Chemins, Cie. des
 Sganarelle, Cie.
 Souriau
 Le Spectacle Audio-Visuel Jacques Pandelli
 Le Spectacle Poétique, P. Gille et M. Aubert
 Dany Fayarda, Cie.
 Théâtracide
 Théâtre d'Animation Comique
 Théâtre d'Animation du Manifole
 Théâtre du Bonhomme Rouge
 Théâtre Chat
 Théâtre de la Clairière
 Théâtre d'Edgar
 Théâtre des Enfants Modèles
 Théâtre du Jardin
 Théâtre du Kaléidoscope
 Théâtre National des Enfants (Palais de Chaillot)
 Théâtre Paris Nord
 Théâtre du Petit Jacques
 Théâtre du Petit Monde ou Cie. Roland Pillain
 Théâtre de la Roue
 Théâtre de tous les Temps
 Louis Thierry, troupe de ou Centre Artistique des Halles et
 de Paris
 Les Trois Chardons
 La Vieille Grille

BANLIEUE

- (78) Bouville: Les Marionnettes d'Yves Joly
 Chatou: Les Comédiens Mimes de Paris
 La Celle-Saint-Cloud: Les Marionnettes Mathilde et
 Paul Dougnac
 Mantes-La-Jolie: Théâtre Populaire des Yvelines
 Sartrouville: Théâtre de Sartrouville, Cie. de La
 Pomme Verte
 (91) Brunoy: Les Marionnettes de Cl. et C. Monestier ou
 Théâtre sur le fil ou les Tournemains
 Itteville: Les Marionnettes de Paris
 Massy: Théâtre de Paris-Sud

- (92) Asnières: Les Marionnettes Théâtrales
 Bagneux: Luc Loty
 Boulogne: Théâtre de l'Ouest Parisien
 L'Hédone
 Clamart: Théâtre du Balluchon
 Courbevoie: Cie. de l'araignée
 Gennevilliers: Centre d'Action Culturelle
 Issy-les-Moulineaux: Théâtre de l'Unité
 Levallois: Groupe Théâtral Persona
 Réalisations théâtrales Roger Colas
 Malakoff: Centre d'Art et d'Essai du Spectacle pour
 Enfants
 Centre d'Animation Culturelle, Guy Kayat
 Meudon: Le Polyscope
 Montrouge: Les P'tits Bonshommes d'André Blin
 Nanterre: Théâtre des Amandiers
 Neuilly: La Troupe de Pierrot ou Le Chocolat Théâtre
 Saint-Cloud: Bruno de la Salle
- (93) Aubervilliers: Théâtre de la Commune
 Tréteau-Jeunesse 93
 Cie. Avant-Quart
 Aulnay-sous-Bois: Unité Enfance de la Maison de la Culture
 de la Seine/Saint Denis
 Drancy: Cie. Jean et Colette Roche
 Epinay-sur-Seine: Giles et ses Marottes
 Montreuil: Théâtre-Ecole de Montreuil
 Le Théâtre Goblune
 Noisy-le-Sec: Spectacles Floridor et Sylvie
 Pantin: L'Oeuf à la Coque
 Saint-Denis: Théâtre Gérard-Philipe
 Cie.Cl. et D. Bazillier
- (94) Alfortville: Cie. de l'Haridelle
 Champigny: Centre Culturel de Champigny
 Théâtre de Papier
 Choisy-le-Roi: Théâtre de Choisy-le-Roi
 Creteil: Maison de la Culture du Val-de-Marne
 Groupe Persona

- Fontenay-sous-Bois: Théâtre d'Animation Culturelle
Les Marottes Suforel
Cie. René Bourdet
- Fresnes: Les Marionnettes de S. et J. Faure
- Ivry-sur-Seine: Théâtre de L'Ile de France
Le Théâtre sans Nom
- Saint Mande: Le Free Théâtre
Le Groupe du Grand Reveur
Les Marionnettes Tchecques de Rostia Volf
- Saint Maur: Théâtre de l'Eclipse
- Sucy-en-Brie: Ikua et Isabelle
Les Marionnettes de Sucy
- Villejuif: Le Franc Théâtre
Théâtre Municipal Romain Rolland
- Vincennes: Théâtre du Soleil
Théâtre des Ouvrages Contemporains
Théâtre des Marionnettes Quilichini
Cie. Les Trois Petits Tours
I. Aldoni
Chesny
Les Marionnettes Théâtrales
- Vitry: Studio-Théâtre de Vitry
- (95) Eaubonne: D. Houdart
- Ermont: Théâtre des Jours Heureux
- Houilles: Marcel Violettes

PROVINCE

- Aix-en-Provence (13): Théâtre de l'Olivier
- Amiens (80): Cie. des Trois Cailloux
Les Marionnettes Lucien Caron
- Angers (49): Théâtre des Pays de Loire
- Aucamville (31): Théâtre Fifieli le Lutin
- Auch (32): Théâtre Populaire Occitan
- Avignon (84): Les Marionnettes Provençales
- Baud (56): Tournée Théâtrale des Germain
- Beaune (21): Théâtre de Bourgogne
Centre Dramatique National
- Bevons (42): Théâtre Demain
- Blanzat (63): Théâtre du Pelican

- Bordeaux (33): Association Art et Jeunesse (La Source)
Cie. Dramatique d'Aquitaine
Théâtre en Miettes
- Brive (19): Les Marionnettes des Cigales
- Caen (14): Comédie de Caen: section jeunes spectateurs
Théâtre du Gros Caillou
- Caluire (69): Les Marionnettes de Royer et R. Foray
Troupe de Caluire
- Carnos (40): Le Guignol Bayonnais
- Cazère (31): Quatre Guignols, André Aubert
- Champagny (72): Les Troubadours et leurs Marionnettes
- Chalon-sur-Saône (71): Théâtre de Saône-et-Loire ou Cie.
Jacques Baillard
Maison de la Culture de Chalon-sur-Saône
- Chartres (28): Bruno de la Salle
- Colmar (68): Atelier Lyrique du Rhin
- Dijon (21): Monsieur Vocalys
- Farnay/La Grande Croix (42): Cie. La Carrerarie
- Fontaine (38): Les Marionnettes de Grenoble
- Fursac (23): Les Compagnons de la Marionnette
- Galan (65): Les Marionnettes du Théâtre Guignol
- Givors (69): Roger Pacalais, marionnettiste
- Grenoble (38): Maison de la Culture
Comédie des Alpes
- Hédé (35): Ballet-Théâtre Libault-Estier
- Hyères (83): Centre Culturel d'Hyères
- La Bastide-sur-l'Hers (09): Cie. Avant-Quart
- La Rochelle (17): Comédie de La Rochelle et du Centre Ouest
Le Tréteau des Deux Tours
- Le Havre (76): Maison de la Culture, Unité Enfants
Théâtre de la Salamandre
- Le Mans (72): Les Marionnettes de la Sarthe
- Lesignies (77): Troupe de Le Lerys
- Lille (59): Cie. du Théâtre La Fontaine
- Limoges (87): André Inoz
Centre Théâtral du Limousin
- Lons-Le-Saulnier (39): Théâtre Populaire Jurassien

- Lyon (69): Théâtre des Jeunes Années
 Centre Dramatique National de Lyon
 Cie. du Tournemire
 Groupe 64
 Les Marionnettes de R. Bordenave ou Marionnettes
 65
 Théâtre des Célestins
 Cie. Les Mulets
 Marottes de Lyon
 Cie. de l'Encre Rouge
 Cie. des Huit Saveurs
 Théâtre de Marionnettes des Lutins
 Petit Théâtre de Poche
- Montpellier (34): Cie. de Montpellier
- Mont-Saint-Aignan (76): Tréteaux Luminus
- Nancy (54): Comédie de Lorraine
 Cie. René Relys (Marionnettes)
- Nantes (44): Théâtreéquipe La Chamaille
- Nice (06): Atelier du Théâtre de Nice
 Centre Dramatique National
- Nîmes (30): Les Marionnettes Paul Strani
- Olivet (45): Les Marionnettes de Sonia Eraldo Burati
- Orléans (45): Centre d'Animation Culturelle
 Les Marionnettes de la Flûte de Jade
- Pau (64): Théâtre Permanent des Pyrénées
- Pellouialles-Les-Vignes (49): Guignol Lyonnais de Falck
- Perpignan (66): Groupe d'Animation du Castelet
- Pessac (33): Théâtre du Chapiteau
- Plappeville-Metz (57): Théâtre des Marionnettes de Metz
- Poitiers (86): Théâtre du Vert-Vert
- Reims (51): Maison de la Culture
 Cie. Robert Hossein
- Remiremont (88): Zilliox
- Rennes (35): Comédie de l'Ouest
 Centre Dramatique National
- Rousson (30): Théâtre Go
- Saint-Bris-Sur-Vienne (86): Rouillon
- Saint-Etienne (42): Comédie de Saint-Etienne (Les Tréteaux)
 Centre Dramatique Nationale
 Marionnettes Jean Mercier

- Sainte-Féréole (19): Les Marionnettes de Madame Guy Laroche
- Saint-Georges de Levejac (48): Cie. du Sauveterre
- Saint-Jean-de-l'Osne (21): Le Spectacle Scolaire Madel
Lallier
- Saint-Michel-de-Provence (04): (Le Château)
Les Ludes
- Strasbourg (67): Théâtre National de Strasbourg
Centre Dramatique National
- Sezanne (51): Berthier
- Tarbes (65): Théâtre de la Mangouste
- Torcy-sur-Seine (77): Féeries Marionnettes
- Toulouse (31): Centre Dramatique du Sud-Ouest
Le Grenier de Toulouse
Centre Dramatique National
Simon Viale, marionnettiste
- Tourcoing (59): Théâtre de la Salamandre
- Tours (37): Les Marionnettes du Théâtre Populaire de France
de Jean Alciati
Théâtre du Pratos
- Valence (26): Spectacles de la Vallée du Rhone
- Venissieux (69): Théâtre de l'Est Lyonnais ou Théâtre de
la Satire

Anhang II: DAS REPERTOIRE DES KINDER- UND JUGENDTHEATERS
IN FRANKREICH

Erklärungen zur folgenden Liste:

- a) Abkürzungen: Th. = Théâtre
Com. = Comédie
Cie. = Compagnie

b) Unvollständigkeiten:

Autor: Bei einigen Stücken ist die Kurationsfrage
ungeklärt, bzw. kein Autor angegeben.

Bühne: Manche Stücke wurden nicht gespielt, bzw.
es ist unbekannt, ob und wo sie aufgeführt
worden sind.

Titel des Stückes	Autor	Bühne
A demain		Tréteaux Luminus
Alphabète	Kollektiv	Th. du Kaléidoscope
Ambrosio tue l'heure	Fauquez	Com. de Lorraine
L'Ami du diabolotin gai	Makuszinski	Com. de La Rochelle
L'Amour des trois oranges	Gozzi/ Pro- kofiev	Tréteaux des Deux Tours Les marionnettes théâtrales
L'Amour médecin	Molière	Th. de la Clairière
Andromaque	Racine	Connaissance des Classiques
L'Animal imaginaire	G. Vedrenne	Th. d'Animation du Manifole
Animation	Kollektiv	Théâtreéquipe La Chamaille
Animation autour des fables de La Fontaine ou les aventures de Concombre et Adhemar		Groupe d'Animation du Castelet
L'appareil photo	mit Kindern	Th. National des En- fants
L'apprenti sorcier		Cie. Bazilier

Titel des Stückes	Autor	Bühne
A quoi pensez-vous? L'arbre sorcier, Jérôme et la tortue	Gébé mit Kindern	Tréteaux de Saint- Etienne Th. du Soleil Th. de la Commune Th. National de Strasbourg
Arlequin Sauvage	D. de la Dreve- tière	Cie. Mirat Nadar
Arlequin va-t-en guerre	Kollektiv	Com. de Lorraine
L'Auberge de l'ange gardien		Th. des Enfants Mo- dèles
Aucassin et Nicolette	J. Moign	Th. du Kaléidoscope
Aux quatre coins de l'aventure		Th. du Kaléidoscope
L'Avare	nach Molière	Cie. Sganarelle Th. en Miettes
Les aventures d'Albert le renard	Chartreux	Th. du Gros Caillou
Les aventures de Badi le Clown	S. Hamidi	Les Compagnons de la Marionnette
Les aventures de Bidi- et Banban		Th. du Petit Jacques
Les aventures de Ci- boulet	Rodari	Th. du Balluchon
Les aventures de Per- lette Goutte d'Eau	Castor	Ballet-Théâtre Li- bault - Estier
Les aventures de Tri- castin	Yendt	Th. de la Clairière
Les aventures d'Hubert le sous marin malin	Kollektiv	Th. La Fontaine
Les aventures d'un Blanc Bec	M. Dufour	Com. de Lorraine
Les aventures du petit Pierre ou la lutte des Gros-Gras et des Petits-Maigres	Kollektiv	Th. du Pelican
Auguste et Johnny	R. Caron/ Star- ling	Ass. "Valeurs humaines" Le Chocolat Théâtre

Titel des Stücker	Autor	Bühne
Au pays de l'or blanc	Bazilier/Giros	Cie. Bazilier
Babylas ou celui qui voulait la lune	R. Bordenave	Marionnettes 65
Baladar	J. Signe	Th. du Bout du Monde
Le balayeur joueur de flûte	mit Kindern	Th. de Bourgogne
Le Bal des Animaux		Th. d'Animation du Manifole
La ballade de maman Jones	C. de Seynes	Cie. des Quatre Che- mins
La ballade de Mister Punch	A. et E. Re- coing	Cie. des Marionnettes Alain Reccoing
Le barbier de Seville	Beaumarchais	Th. des Pays de Loire
Barbotine et le petit Nain	J. et A. Peter	Les Marionnettes de Grenoble
Le baron de Crac		Cie. Aslanan-Colomb
Bécassine aux bains de mer		Th. du Petit Monde
La belle au bois s'éveille		Cie. R. Bourdet
La belle aux cheveux d'or		Th. du Petit Monde
La belle et la bête	M. Morisse	Cie. L. Morisse
Berger de Nuages		Th. Le Preau
Bidule au pays de la lune		Cie. de la Licorne
Billy the Kid	Gamarra	Cie. Bazilier
Blanche-Neige et Rou- ge-Rose		Th. du Petit Monde
Blon et Baladin		Th. de l'Ouest Pa- risien
Le boeuf sur le toit		Cie. Bazilier
La boîte aux images	Yendt	Th. de la Clairière
La boîte d'images	P. Tarrare	Cie. de l'Encre Rouge
La bombe de Zapato	Fauquez	Com. de Lorraine
Bonjour Clown	F. Paya	Cie. du Lierre

Titel des Stückes	Autor	Bühne
Bonjour les Martiens ou Pepik et les Ex- tra-Terrestres	Rostia Volf	Les Marionnettes Pcheques de R. Volf
Bonnet Blanc et Blanc Bonnet	Plot/Pourdet/ Foissy/Grasset	Th. d'Animation Cul- turelle
Borka, les aventures d'une oie sans plumes	Vedrenne	Th. d'Animation du Manifole
Boum, Boum, Badaclohn	Kollektiv	Tréteaux Luminus
Ça c'est une autre histoire ou Louis XIV et 20 millions d'in- connus	J.P. Cathala	Cie. Avant-Quart
Le Califourchon ou un petit lion au pays des roses	Lunel	Théâtre Chat
Capitaine Clown	Pillot	Cie. du Th. de La Fontaine
Caramel et la Mère En- gueulé	C. Vercey	Th. de Saône et Loire
Le carnaval des animaux	D. Bazilier	Cie. Bazilier
La caverne magique	J. et A. Peter	Les Marionnettes de Grenoble
Les cents écus d'or	Demuynck	Th. de la Clairière
La chanson de Roland	Bedier	Cie. du Th. de La Fontaine
Chantefables et Chante-	R. Desnos	Cie. R. Bourdet
Chantepierre et Gras, Gras, Gras	Gamarra	Th. de la Mangouste
Chanterimes en liberté		Th. Romain Rolland
Le chapeau de paille d'elodie	Dangoumeau	Cie. Annie Degay
Charlie Cowbeye et le bel Albert	Kollektiv	Le Théâtre Goblune
La chasse au Snark	Kollektiv	La Pomme Verte
La chasse est finie	P. Roudy	
Chasse interdite	Kollektiv	Th. d'Animation du Manifole
Le chat au trésor	Dangoumeau	Th. du Kaléidoscope
Le chat botté		Th. du Petit Monde

Titel des Stücker	Autor	Bühne
Les chats	Kollektiv	Th. de l'Ile-de-France
Le château dans la tête de Madame U.	J. Roche	Cie. J. et C. Roche
Le chat Jérémie et autres contes		Th. du Kaléidoscope Centre Culturel Communal de Bagnolet
Le chevalier au lion	nach Chr. de Troyes	Les Marionnettes Théâtrales
Chez moi dans mon quartier	mit Kindern	Th. de la Clairière
Chiche	Demuyneck	Th. de la Clairière
Le chien jaune	Poirson	Th. des Marionnettes de Metz
Chorale - Tambour	Yendt	T.J.A.
Le Cid	Corneille	Cie. Sganarelle
La clé des Temps		Le Franc Théâtre
Clic Claque Polka	Danguomeau	Th. du Kaléidoscope L'Oeuf à la Coque
Clic et Claque et Clown		Th. du Kaléidoscope
Le coffre à images		Th. du Kaléidoscope
Columba Life ou le voyage en quatre couleurs	Dumont	Th. de l'Ouest Parisien
Comment faisaient les oiseaux pour voler		Th. Club Dallery
Comment la souris reçoit une pierre sur la tête et découvre le monde	Delessert	Centre d'Art et d'Essai du Spectacles pour Enfants
Les contes populaires chinois (3)		Cie. A. Recoing
Le coq en paté	Kollektiv	Groupe Fatras
La couronne d'Arlequin	Kollektiv	Com. de Lorraine
La couronne du diable	Chancerel	Th. de l'oncle Sébastien
Cric - Crac	Ludwig/Marinier	Cie. de l'Escargot
Subecouleur	Kollektiv	Tréteaux Luminus

Titel des Stückes	Autor	Bühne
Cyclolème le triste	mit Kindern	Les Tréteaux de Saint-Etienne
Dadaïs	Riquier	Th. de la Clairière Cie. Annie Dany
Dame la lune et le beau soldat	Netter	Cie. Réalisations Théâtrales
Dedans et dehors	Kollektiv	Atelier du Th. de Nice
2072 au pays du vent libre	Kollektiv	Com. de Saint-Etienne
Dilemba	Kollektiv	Ballet-Th. Kodja
Ding-Dong-Clowns	A. Rusjan	Le Groupe du Grand Reveur
Dix histoires pour un manège	F. Pillet	La Pomme Verte
10 000 soleils pour 8 clowns		Th. du Chapiteau de Bordeaux
Don Quichotte	Poirson/Cervantes	Th. des Marionnettes de Metz
Don Quichotte de la Manche	Yendt	T.J.A.
Le dragon		Ikua et Isabelle
Les douze mois	Chancerel	Hörspiel
Du côté de chez Molière		Cie. de la Licorne
Du palais au village (Napoleon II)	D. Netter	Histoire et Théâtre
Du village au palais (Napoleon I)	D. Netter	Histoire et Théâtre
Eclaboussure	Kollektiv	Th. de la Clairière
L'école des lapins	Hellas/Villiers	Marionnettes du Raton Laveur
En attendant les oiseaux	C. Dasté	La Pomme Verte
L'enfance de Jean-Christophe	Lahy-Hollebecque/ Rolland.	Th. Sarah-Bernhardt
L'enfant d'éléphant	Kipling	Cie. A. Recoing

Titel des Stückes	Autor	Bühne
L'enfant de l'étoile	Pillot/Wilde	Th. de La Fontaine
L'enfant et la mouette	Kollektiv	Cie. de l'Hédone
Les Enfantines	Vildrac/Pascar	Th. Scaramouche
L'enlèvement de Mirabelle	Chancerel	Comédiens routiers
En passant par la Louisiane	Kollektiv	Cie. Bazilier
En route pour Polonia	Bocquet	Th. du Kaléidoscope
L'envers et l'endroit	Netter	Histoire et Théâtre
L'épouvantail	Foissy	
L'équipée bizarre du cirque Basile	Tanaka	Th. pour Enfants Le Farfadet Atelier Zéro
Espalion	mit Kindern	T.J.A.
L'étrange invitation	Thomas	Th. de la Clairière
EVA 3008	Jean Roche	Cie J. et C. Roche
Les fables de La Fontaine	Lulli	Les Marionnettes Théâtrales
La farce	J. Sarthou	Th. de l'Île-de-France
La farce de Maître Pathelin	Molière	Connaissance des Classiques
Femmes	Seynes/Petit	Cie. des Quatre Chemins
Les femmes savantes	Molière	Cie. Sganarelle
Le festin de l'araignée	D. Bazilier	Cie. Bazilier
Fleur de lupin	Schroeder	Centre d'Art et d'Essai
Floriscène	Yendt	T.J.A.
La foire aux farces	Puyberneau	Th. Bateleurs 2000
Les fourberies de Scapin	nach Molière	Com. de Lorraine Cie. Sganarelle Connaissance des Classiques
Gargan'théâtre	nach Rabelais	Th. des Pays de Loire Th. sur le fil

Titel des Stücker	Autor	Bühne
Glomoël et les pommes de terre	Kollektiv	Préteaux de Saint- Etienne La Pomme Verte
Le grand Claus et le petit Claus	F. Solysing	Th. Pomulaire Occi- tain
Le grand Jacques	Obrazcew/ Pre- obrazensk	Th- du Gros Caillou
La grande main de Fara- galadoun	Gerbal	Le Franc Théâtre
Le grand reveur (Homma- ge à Charlie Chaplin)	Kollektiv	Groupe du grand Re- veur
Le grand Thamex	Kollektiv	Th. du Pratos
Le grand voyage de M. Pom	Kollektiv	L'Oeuf à la Coque
Le grenier mystérieux		Th. d'Animation du Manifole
La guerre pichrocho- line	Normant	Th. de la Salamandre
Gulliver, le fable de Libre-Gueule	J.L. Sarthou	Cie. Dany Tayarda
Hansel et Gretel		Cie. Antoine Bourbon
Hans qui jouait de la flûte	R. Carrat	Fifreli le Latin
Harpagon and Co.	C. Parent	Th. en Miettes
Hérozéro	Kollektiv	Groupe Macloma
Histoire aux cheveux rouges	Yendt	T.J.A.
Histoire de Chanter	B. Carlucci	Th. de la Satire
L'Histoire de Kou-Ki	Tarrare/Faure	Th. Tournemire
Histoire du petit chien qui s'ennuyait	Hellas/Villiers	Les Marionnettes du Raton Laveur
Histoire du roi Kaboul et du marmiteon Gauvain	Jacob	Com. de l'Ouest
Histoires pour être racontées	Dragan	Th. Municipal Romain Rolland
Holà! Monsieur de la Fontaine, dites-nous un peu	Pillot	Cie. du Th. de La Fontaine
Hululu la Chouette raconte		

Titel des Stücker	Autor	Bühne
L'Ile de la vieille musique	Barrat/Rio	Atelier Lyrique du Rhin
Ile du Trésor	Chancerel/ Stevenson	Comédie des Enfants
Il était une île	Kollektiv	La Pomme Verte
Il ou elle?	Kollektiv	Th. du Bonhomme Rouge
Jeanne de Lorraine	Netter	Histoire et Théâtre
Jeanne l'ébouriffée	Kollektiv	La Pomme Verte
Jeannot touche-à-tout	Dex	
Jean - Papier	Privat	Cie. des 4 jeudis
Je suis deux	Mitsuhashi/ Ishimura	Th. du Kaléidoscope
Jeu d'Enfants	Bussi	Atelier du Th. de Nice
Jeu de société		Tréteaux Luminus
Joe ou les rêves d'un enfant sage	Kollektiv	Cie. des Quatre Che- mins
Jonathan ou il y a un fou sur le toit	Kollektiv	Th. sans Nom
Juliette et le dragon	Giraudon	Unité Enfants Le Havre Centre d'Action Cul- turelle Gennevilliers
Kalila et Dimna	Doublemar	Les Marionnettes Théâtrales
Kapok	Kollektiv	Avant - Quart
Kaspar	Serreau	Th. de Choisy-le-Roi
Kikerikiste ou le chant des caisses	Paul Maar	T.J.A.
Kimpassi	Kollektiv	Ballet-Th. Kodja
Kolamana	J.C. Scant	Th. de l'Olivier
Krahole Mirador	mit Kindern	Théâtre Action
Lagardère père et fils	R. Pillot	Th. La Fontaine
Lancelot, un Itinéraire	Sarthou	Cie. Dany Tayarda
Lapanique et Cie.	Degoutin/Hugu- es/Vedrenne	Com. de Lorraine
Laurent tête folie et la fleur soleil	Scant	Th. de l'Olivier

Titel des Stückes	Autor	Bühne
Les lettres de mon moulin	Doublemar	Les Marionnettes Théâtrales
Le livre magique	Bernardt/ Witrant	Le Free Theatre
Les loups	Kollektiv	La Pomme Verte Cie. des Huits Saveurs
Lududu, Empereur de la lune	Chancerel	Comédiens routiers
La lune dans le cha- peau ou le brigand et le souris	R. Volf	Les Marionnettes tcheques de R. Volf
La Machine à théâtre	Yendt Graffey	T.J.A. Th. pour Enfants (Caen) Th. du Gros Caillou
Mais qui a tué Achille	Netter	Histoire et Théâtre
Le malade imaginaire	Molière	Cie. Sganarelle Connaissance des Classiques
Le malefice de la Phalène	R. Poirson	Th. des Marionnettes de Metz
Les malheurs de Sophie		Th. du Petit Monde
La marche à l'envers	Yendt	T.J.A.
Mathias et la Tempête	Yendt	T.J.A.
Les mauvais bergers	O. Mirbeau	Les Athevains
Le médecin volant		Cie. Aslanan-Colomb
Mélo-drame pour six instruments		Cie. Bazilier
La meme, le gamin et les truands	Auclair	Com. de Lorraine
La merveilleuse inven- tion du professeur Monitor		Th. Romain Rolland
Le merveilleux voyage de Nils Holgersson	Lagerlöf	Th. de la Commune d'Aubervilliers
Les mésaventures de Canagoline		Th. Romain Rolland
Les mésaventures de Jean-Paul Choppart	Lahy-Hollebec- que/ Rolland	Th. Sarah-Bernhardt

Titel des Stücker	Autor	Bühne
Millet	Vildrac	Th. de la Clairière
Mirriflore	Jean Obé	Unité Enfants Le Havre
Mirobolis	Chalaguier	Th.ournemire
Mix, Max, Mux	B. de la Salle	Cie. B. de la Salle
Mon ami Pierrot	Chaponnière	Cie. des 4 jeudis
Monsieur le véant	J.P. Idatte	Les Trois Chardons
Le monstre Turquin		
Pouchy. le chaton entêté ou de la difficulté d'être chat	Hellas/Villiers	Les Marionnettes du Raton Laveur
Le moulin à blé, le moulin à huile	mit Kindern	Studio Th. de Vitry
Le moulin des quatre vents	J. et A. Peter	Les Marionnettes de Grenoble
Mouton - Pelote	M. Le Bris	Cie. Alain Recoing
Mr. Put-Put et le magicien	Kollektiv	Cie. Lucien Morisse
La Multiplication	Kollektiv	Studio Th. de Vitry
Les musiciens	Yendt	T.J.A.
La musique et les jeux	Doublemar	Les Marionnettes Théâtrales
La musique pour rien	Merle/Rollet	Cie. La Carrérarie
Les musiques magiques	Kollektiv	Les Prêteaux de Saint-Etienne Com. des Alpes Th. populaire Jurasien
Noir et Blanc ou le Père la Ficelle	Kollektiv	Cie. des 4 jeudis
La nouvelle farce	Yendt	T.J.A.
L'oeil de renard	Yendt	T.J.A.
L'oeuf du Dinosaur	Jean Dasté	Com. des Enfants
L'oiseau de paradis		Th. du Petit Monde
L'ours	Tschechow	Cie. Sganarelle
L'Ours et le Pacha	Vildrac/Pascari	Th. Scaramouche
Où vas-tu, Turélu?	Degoutin/Hugues/Vedrenne	Com. de Lorraine

Titel des Stücker	Autor	Bühne
Le palais du fond des mers	André/Varou- jean	Ensemble Th. Bate- leurs 2000
Les pantins de Paris (trois pantomimes)	Jéhanne/ Lau- rent	Les Pantins de Paris
Pantins Panthommes	mit Kindern	Th. du Robec
Pantomimes poétiques, pantomimes burlesques	J. Alvarez	Comédiens mimes de Paris
Le papillon chinois	Chancereel	Les comédiens rou- tiers
La parade à Florent	F. Veilleux	Th. du Jardin
Patate 12	P. Aimé	Th. populaire Juras- sien
Patatradamus	Caron	Th. du Jardin
Le pays aux quarante horloges	Tarrare	Th. Tournemire
Le pays du soleil de- bout	Yendt	T.J.A.
La peau de l'ours Ba- daluk		Avant - quart
Le pêcheur d'images	Kollektiv	Th. de la Clairière
Le petit bleu, le pe- tit jaune	Leo Leoni	La Pomme Verte
Le petit chat timide	Le Bris/Recoing	Cie. A. Recoing
Le petit cirque	A. Serre	Le Groupe 64
La petite fille du vent		Le Farfadet
Petite princesse indé- cise	Sotha	Café de la Gare
Les petites filles mo- dèles		Th. du Petit Monde
La petite souris qui voulait jouer de la Balalaika	Trublof	
Le petit monde de Tri-	G. Vedrenne	Th. d'Animation du Manifole
Petit paysage après la pluie	Lafond	Atelier-Théâtre du XX ^e

Titre des Spectacles	Auteur	D'origine
Le petit prince	Saint-Exupéry	Cie. L. Morisse Th. Paris-Nord Th. Populaire Occitain
Pica, Pica clowns	Kollektiv	Th. La Chamaille
Pierre et le loup		Cie. Bazilier
Pierrot et le trésor des quatre mers		
Pikioulia		Th. des Amandiers
Piphagne	Chancerel	Th. de l'oncle Sé- bastien
Pissenlit cherche un ami		Cie. Annie Degay
Place des Fêtes	Kollektiv	Th. du Bonhomme Rouge
La planète bleue	Giraudon	Unité Enfants Le Hav- re Th. de la Salamandre
La planète inconnue		Troupe de Marthe Mer- cadier
Fleuret le petit fantô- me	Machado	Le Farfadet Cie. Ahouva Lion
Poèmes et Musiques		Cie. de l'Hédone
Poésie en liberté	Bourdet	Th. d'Animation Cultu- relle Le Franc Théâtre Th. Romain Rolland
Poètes contemporains	Bourdet	Th. d'Animation Cultu- relle
Pommier et Saison	Marc Dorin	Groupe Théâtral Per- sona
Pompon ou pays des quatre soleils	J. et A. Peter	Les Marionnettes de Grenoble
Pour l'amour du ciel ou tous ces gens peu- vent-ils bien aller?	Binoche/Cres- pin/Maitre	Le Théâtracide
Les précieuses ridi- cules	Molière	Cie. Sganarelle
Le prince des saules		Le Franc Théâtre
La princesse caprici- euse ou le roi sur la balancoire	R. Volf	Les Marionnettes tcheques de R. Volf
La princesse et le perroquet	Carrat	Fifreli le Lutin

Titel des Stücker	Autor	Bühne
La princesse Turandot		Cie. Ahouva Lion
P'tit Jean l'Fort	Jean Roche	Cie. J. et C. Roche
Quatre à quatre	Demuyneck	Th. de la Clairière
Quête pour un avenir meilleur	G. Vedrenne	Th. d'Animation du Manifold
Qui donc est Boomj?	J. Olivier	La Jacquerie
Récits et contes populaires d'aujourd'hui		Cie. Bruno de la Salle
La reine des neiges	Chancerel	Cie. A. Recoing
Renart	Cerdal	Centre Théâtral du Limousin
Le rire jaune	Fauquez	Com. de Lorraine
Robinson Crusoe	Doublemar/De foe	Les Marionnettes Théâtrales
Le roi Atchoum	Kollektiv	Cie. des 4 jeudis
Le roi clown	Yendt	T.J.A.
Le roi Mirliton	Gamarra	Le Franc Théâtre Th. Romain Rolland
Le roi Paon	Riquier	Cie. Annie Degay
Le roman de renart	Fauquez	Com. de Lorraine Le Groupe 64
Rosette et les 40 voleurs	A. Calame	Centre d'Art et d'Essai
Le rossignol et l'oiseau mécanique	Yendt	T.J.A.
La royauté est abolie en France	D. Metter	Histoire et Théâtre
Le Seigneur Beton	P. Tarrare	Cie. de l'Encre Rouge
Shéhérazade		Th. Alpha 347
Silence là-dedans	S. Reisner	Cie. de l'Araignée
Sire Renard	B. Gyss	Th. de la Clairière
Smeraldina, l'Autruche d'Argentine	R. Privat	Cie. des 4 jeudis
Soleil aux trousses	Kollektiv	Th. de la Clairière
Soleil blanc	A. de Balque	MJC de la Seine Saint Denis

Titel des Stücker	Autor	Bühne
Soleil indien		Tréteaux Luminus
Sottises et Merveilles de l'Île Bruyante	J. Roche	Cie. J. et C. Roche
Spectacles de pantomimes	Alvarez	Les comédiens mimes de Paris
Le sultan, le cordonnier et son secret	S. Hamidi	Les compagnons de la marionnette
Tamutake le batelier ou le songe aux sept poissons	R. Bordenave	Marionnettes 65
Tartuffe	Molière	Cie. Sganarelle
Tchao et Lon-né	mit Kindern	Tréteaux de Saint-Etienne Th. du Soleil
Tétards noirs ... papillons d'or		Troupe de Marthe Mercadier
Théâtre et Poésie		Cie. Sganarelle
La tragique histoire et la fin lamentable du Docteur Faust	Recoing	Cie. A. Recoing
Le train du président	Duplaix	Com. de Lorraine
Le trésor de l'homme et l'herbe qui vole	B. Tanaka	Cie. L. Morisse
Le triomphe du merle	Jean Roche	Cie. J. et C. Roche Maison de la Culture André Malraux Th. de la Commune
Tristin et Rondodu et le royaume de Beau-plaisir	mit Kindern	Th. de Choisy-le-Roi
Trois notes de Barbarie	Yendt	T.J.A.
Trois petits coups de pinceau	Dedieu	Th. de la Clairière
Un bon petit diable		Th. du Petit Monde
Un chien gros comme ça	J. Mauclair	Centre Artistique des Halles et de Paris
Un conte de mon chapeau	J. Roche	Cie. J. et C. Roche
Une aventure de Babar	Chancerel	Comédiens routiers

Titel des Stückes	Autor	Bühne
Une drôle d'expédition à la recherche du Pays Imagine	mit Kindern	Th. de l'Ile-de- France
Une hirondelle en hi- ver	Varaujean	Ensemble Théâtral Bateleurs 2000
Un enfant dans les sables	R. Noel	Le Franc Théâtre
Un joker s'est échappé	Lievyn	Cie de l'Haridelle
Un jour	Nercan	
Un navire appelé Fran- çoise	Charpentier/ Netter	Cie. Réalisations Théâtrales
Un rossignol, un em- pereur	Yendt/Andersen	Groupe Théâtral Per- sona
Le valet mène la danse	L. Walton	Cie. de la Licorne
Valets et Maîtres	Kollektiv	Th. de l'Ile-de- France
Vendredi ou la vie sauvage	Tournier	
La véridique caravane de Parca Molo	Vivez/Parent	Th. en Miettes
Vert d'eau	H. de Lafond	Th. de l'Unité
La vie de barbe en long, le vieux sage mangeur d'ours	J.C. Parent	Th. en Miettes
La vie de Jean-Baptiste Pocquelin dit Molière		Th. de la Salamandre
La vilaine pie et la baguette magique	A. Degay	Cie. Annie Degay
Le village ensorcelé	Cosnier	
Le village sans sommeil	mit Kindern	Th. Sénégalais(Thies)
20 000 lieues sous les mers	Verne	Cie. Bazilier
Les vingt pièces d'or	Pehourcq	Th. La Source
Le violon du temps qui passe	Charpentier	Cie. Réalisations Théâtrale
Le voleur qui volait le souris	A. Parades	Th. de la Roue
Volpone		Com. de Lorraine

Titel des Stücker	Autor	Bühne
Vous chantiez? Lh bien, dansez maintenant, de la Fontaine		Réalisations R. Colas Th. de l'Eclipse
Voyage	Cendrars	Le Th. sans Nom
Voyage au centre de la	J. Verne	Th. des Amandiers
Le voyage de G. et F.	M. Petit	Cie. des quatre Che- mins
Les voyages de Gulli- ver		Th. Alpha 347
Youn et les longues moustaches	Miquel	Th. de la Clairière Cie. Annie Degay
Zig-Sag-Zong	Privat	Cie. des 4 jeudis

Anhang III: BIBLIOGRAPHIE

- ACHENBACH, E.U.: "La représentation de la nature sur la scène" in "Le théâtre d'enfants et de la jeunesse en R.D.A., Berlin 1965, Veröffentlichung anlässlich des Internationalen Kinder- und Jugendtheaterfestivals in Ostberlin
- ACKERMAN: "A Sartrouville, un théâtre pour l'imagination des enfants, Interview de C. Dasté" in *Changer l'école*, Paris, Edition de l'Epi, 1970, Seite 149 - 161
- ALEXANDER, Caroline: "Deux univers qui se complètent: l'enfant et le théâtre" in *Femmes d'Aujourd'hui*, No. 1357, März 1971, Seite 104 - 107
- ALEXANDER, Caroline: "Le théâtre dont les princes sont les enfants" in *L'Express*, Dezember 1970, Seite 74/75
- "Animations", 1970 herausgegeben von der Comédie de Lorraine
- ATEJ - Programme: "Théâtre en France" für die Spielzeiten 1970/71, 1971/72, 1972/73, 1973/74, 1974/75, 1975/76
- ATHON, Nicole: "Le théâtre et l'école dans le primaire" in *Théâtre 78*, No. 7, November 1967
- AUDOUIT, J.P.: "De Louison à Zazie: les jeux dangereux du théâtre" in *L'Education*, No. 11, März 1965, Seite 16/17
- AUJOULAT et SIMON: "Education Sanitaire" in *Unima France*, No. 27, Juni 1968
- AVELINE, J.: "Et le théâtre pour enfants" in *Union des Artistes*, No. 20, Januar 1968
- BARBUTZA, M.: "Contes ou réalité, un dénominateur commun", Colloque International de Bruxelles in *T.E.J.* 1965/I
- BAZILIER, D.: "Billy the kid" in *ATAC-Informtions*, No. 2, Dezember 1970, Seite 18/19
- BAZILIER, D.: "L'enfant, ce public en or" in *Unima France*, No. 14, April 1965, Seite 13/14
- BELL, C.: "Psychologie du jeune spectateur" in *T.D.M.*, Band II, No. 3, 1952
- BERNARD, Michelle: "La problématique du théâtre pour enfants" Universität Lyon II, 1969
- BERNARD, Michelle: "Le théâtre des jeunes années et l'action culturelle" in *Organon*, 1970/II, Seite 63 - 83
- BERTHELOT, A.B.: "Quelques réalisations" in *Informations sociales*, März 1971, Seite 62 - 69 (T.J.A.)

- BEZIEL, A.: "Rapports du théâtre avec l'école" in T.E.J. 1971/III, Seite 32 - 34
- "Les bibliothèques françaises de Théâtre" in Recherches Théâtrales, Band I, No. 2, Juni 1958, Seite 55 - 57
- Bilan d'activité, Compagnie du Cothurne; Lyon, Théâtre du Huitième, 1972 (T.J.A.)
- Bilan Unité Enfance Théâtre de la Commune, saison 1970/71, Aubervilliers, dact.
- Bilan Unité Enfance Théâtre de la Commune, premier trimestre, saison 1972/73, Aubervilliers, dact.
- Bilans du Rectorat de l'Académie de Paris, im dortigen Archiv
- BISSARA-FRENEAU, F.: "L'enfant et le théâtre à l'école", Paris, mémoire de maîtrise, Institut d'Etudes Théâtrales, 1972
- BLOT, B.: "Le jeu dramatique" in Cahiers Pédagogiques, No. 51, Dezember 1964, Seite 35 - 37
- BLOT, B.: "Le théâtre" in L. Porcher: "L'Education esthétique: luxe ou nécessité", Paris, Ed. Armand Colin, 1973
- BOQUIE, R.: "Interview de Jacques Chesnais: Que pensez-vous du Théâtre pour Enfants en France?" in Camaraderie, Mai 1955, Seite 25
- BOQUIE, R.: "Interview de Jean-Loup Temporal" in Camaraderie, Mai 1955, Seite 29
- BOQUIE, R.: "Interview de Miguel Demuyne" in Camaraderie, Mai 1955, Seite 33
- BOQUIE, R.: "Le roman de Renart au théâtre de la Clairière, Interview de Miguel Demuyne" in T.E.J. 1964/I
- BORDAT, D.: "Entre parenthèses" in Instructeurs, No. 83, Mai 1973, Seite 28/29
- BOURUMEAU, M.: "Animation scolaire" in Itinéraires (Sartrouville), März 1972
- BOUTET DE MONVEL, Laure: "Le Théâtre de la Clairière", mémoire de maîtrise, Institut d'Etudes théâtrales, Paris, 1972
- BRAUNER, Pierre: "Nos livres d'enfants ont menti", Paris, 1951
- BRUNER, J.: "The process of education", Cambridge, 1960
- CABANIS, A.: "Théâtre et enseignement: les spectacles pour enfants de Catherine Dasté" in L'Ecole des Lettres, No. 5, November 1971, Seite 3/4

- CAELOI: "Le décor de théâtre pour enfants" in *Approches*, No. 11, März/April 1969, Seite 5
- Cahiers pédagogiques du Théâtre de la Clairière: Sammelmappe im Bühnenarchiv
- CARRAT, R. et KÄHLER, O.: "L'animal sur la scène du théâtre pour enfants", Colloque de Berlin R.D.A., in T.E.J. 1966/III-IV, Seite 143
- CARRAT, Raoul: "Les marionnettes du Midi" in *Unima France*, No. 19, Juli 1966, Seite 12 - 16
- CARRAT, Raoul: "Quelques aspects des changements psychologiques entre huit et onze ans et leur influence sur la dramaturgie" in T.E.J. 1971/III, Seite 25 - 29
- CAZALI, R.: "Le théâtre pour enfants, moyen de formation active de l'individu" in T.E.J. 1968/I, Seite 5 - 9
- CEPORANOVA, Drahomira: "Le théâtre professionnel pour enfants en Tchécoslovaquie" in *Recherches Théâtrales*, Band II, No. 2, 1963, Seite 85 - 89
- CHANCEREL, Léon: "Editorial" in T.E.J. 1963/I, Seite 4
- CHANCEREL, Léon: "Théâtre Le Kaléidoscope" in T.E.J. 1963/ I-II, Seite 18
- CHANCEREL, Léon: "Spectacles pour l'enfance" in T.E.J. 1964/IV, Seite 135 - 146
- "Chantepierre et Gras, Gras, Gras", Editions de la Farandole, Paris, 1973
- CHAPUIS, E. et ROSENBERG, F.: "Les thèmes et les personnages du théâtre pour enfants en France aux années 60 - 70" in *ATAC-Informations*, No. 54, Dezember 1973, Seite 25 - 29
- CHATEAU, Jean: "Le réel et l'imaginaire dans le jeu de l'enfant - Essai sur la genèse de l'imagination", VRIN., 2. Ausgabe 1955, Paris
- CHAVANON, Claude-Pierre: "Problématique de la Création Théâtrale pour Enfants", Dissertation an der Universität Lyon II, 1971 - 1972
- Circulaire No. 66152 vom 7. April 1966: "Liste des troupes habilitées"
- Circulaire vom 6. März 1970: "Théâtre pour l'enfance - liste des troupes habilitées"
- Circulaire de l'Education Nationale No. 72373 vom 9. 10. 1972: "Composition de la commission rectorale"
- COLLET, Nicole: "La politique culturelle et d'enseignement du Parti Communiste Français. Un point d'application: l'animation théâtrale scolaire dans des municipalités démocratiques de la périphérie parisienne", Paris, mémoire de maîtrise, Institut d'Etudes Théâtrales, 1972

- "La Comédie de Lorraine: la saison 1969/70", Nancy 1970
- "La Comédie de Lorraine: la saison 1972/73", herausgegeben von der Comédie de Lorraine, Nancy 1973
- "Un conte inédit de P. Gamarra", numéro spécial élaboré par la commission pédagogique du S.N.I. des Hautes-Pyrénées, Tarbes 1971
- COFFERMANN, E.: "Avec de nouveaux matériaux" in Le théâtre dans le monde, Band XV, No. 2, 1966
- COFFERMANN, E.: "Renversement de Signe" in Travail Théâtral, No. 12, 1973
- CORELL, Werner: "Lernen und Verhalten", Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt, Dezember 1971
- COSNIER, Colette: "En Avignon" in L'Education, 18.9.69, Seite 41/42 (T.J.A.)
- COSNIER, Colette: "L'enfant spectateur" in L'Education, 2. März 1972, Seite 18/19
- COSNIER, Colette: "Neuf millions de spectateurs" in Nouvelles littéraires, No. 22, Januar 1970
- COSNIER, Colette: "Pour quinze mille enfants" in L'Education, No. 143, Juni 1972, Seite 18/19
- COSNIER, Colette: "La saison 69/70 du théâtre pour enfants" in Europe, Juli 1970
- COSNIER, Colette: "Théâtre pour enfants" in L'Education, No. 52, Januar 1970, Seite 40
- COSNIER, Colette: "Le théâtre pour enfants en péril" in L'Education No. 81, November 1970, Seite 22 - 27
- COSNIER, Colette: "Théâtre pour la jeunesse" in L'Education No. 118, November 1971, Seite 28
- COURNOT, M.: "La Pomme Verte à Vincennes" in Le Monde vom 15. Juni 1973
- "Création prix Chancereel" in Jeunesse et Sports: Informations No. 114, 23. Oktober 1967
- DALBINE, M.C.: "L'ami du diabolotin gai" in ATAC-Informations No. 27, Dezember 1967
- DANDREL, L.: "Dans le maquis de la contre-culture" in Le Monde, 29. Juli 1973
- DARGENT, E.: "Le théâtre pour enfants, une expérience récente dans la région lyonnaise avec la Comédie de Lorraine" in Organon, No. 3, Oktober 1970, Seite 50 - 60
- DASTE, Catherine: "Bulletin du Centre Culturel Communal de Bagnolet", No. 2, Spécial Enfance
- DASTE, Catherine: "Création collective et le théâtre pour enfants", ATAC-Informations, No. 2, Dezember 1970, Seite 20

- DASTE-ALLWRIGHT, Catherine: "Cyclème le Triste: thème dramatique inventé par les enfants" in Cahiers pédagogiques, No. 51, Dezember 1964, Seite 37 - 39
- DASTE, Catherine: "Expérience de création de spectacles pour enfants inventés par les enfants" in T.E.J. 1970/IV, Seite 5 - 29
- DASTE, Catherine: "Interview", La Presse de Tunisie, 26./27. September 1966
- DASTE, Catherine: "Méthode de travail" in Courrier de l'UNESCO, Dezember 1969
- DASTE, Catherine: "Ouverture sur la vie: le théâtre pour enfants" in Tribune de Genève, 9. Januar 1970
- DASTE, Catherine: "La Pomme Verte répète Jeanne l'Ebouriffée" in ATAC-Informations, No. 50, 1973, Seite 18
- DASTE, Catherine: "Texte de présentation" zu 'L'arbre sorcier, Jérôme et la tortue', Faltblatt
- DASTE, Catherine: "Texte de présentation" zu 'Glomoël et les pommes de terre', Programmheft
- DASTE, Catherine: "Le théâtre pour enfants" in Courrier de l'UNESCO, Oktober 1969
- DASTE, Catherine: "Le théâtre pour enfants" in Educateur Magazine, No. 1, Oktober 1967, Seite 26/27
- DASTE, Catherine: "Théâtre pour enfants" in Lettres Françaises, No. 1267, Januar 1969
- DASTE, Catherine: "Le théâtre pour enfants: ouverture sur la vie" in Education et Développement, No. 56, März 1960, Seite 49 - 53
- DASTE, Catherine: "Les Tréteaux de Saint-Etienne et le Théâtre pour l'Enfance" in T.E.J. 1963/I - II
- Décret du 9 novembre 1964: "Règlement administratif public relatif à l'emploi des enfants dans le spectacle", Bulletin Officiel de l'Education Nationale, No. 43, Seite 2530
- DEGOUTIN, H.: "L'animation anti-scolaire" in ATAC-Informations, No. 43, Februar 1973
- DEGOUTIN, H.: "Arlequin va-t-en guerre", Programmheft der Comédie de Lorraine, 1970
- DEGOUTIN, H.: "Bulletin de présentation de la saison 72/73", Comédie de Lorraine, Nancy
- DEGOUTIN, H. et DUPRE, C.: "La Comédie de Lorraine" in Cahiers pédagogiques, No. 94, November 1970, Seite 52 - 55
- DEGOUTIN, H.: "Former des hommes" in Europe, Januar/Februar 1968, Seite 121 - 123

- DEGOUTIN, H.: "Notes sur la mise en scène d'Ambrosio" in T.E.J. 1969/II
- DEGOUTIN, H.: "Théâtre et action culturelle pour enfants", Bulletin de la Comédie de Lorraine, Saison 70/71
- DEGOUTIN, Henri et FAUQUEZ, A.: "Le théâtre et l'école" in Peuple et théâtre, Saison 64/65, Seite 13 - 15
- DEMARCY, R.: "L'animation théâtrale en milieu scolaire", publication du Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, ronéotypé, 1972
- DEMARCY, R.: "Eléments d'une sociologie du spectacle", Paris, Union Générale d'Editions, 1973
- DEMARCY, R.: "Le merveilleux voyage de Nils Holgersson au Théâtre de la Commune" in ATAC-Informations, No. 2, Dezember 1970, Seite 13/14
- DEMUYCK, Miguel: "Le Théâtre de la Clairière" in Documents du Festival d'Avignon, ronéotypés, 1971
- DIEUAIDE, M.: "Bordeaux et le théâtre pour enfants" in ATAC-Informations (T.J.A.)
- DIEUAIDE, M.: "L'Histoire d'une Histoire Aux Cheveux Rouges" in ATAC-Informations
- DINTER, Z.: "Les théâtres pour l'enfance et la jeunesse en Tchécosloquie" in T.E.J. 1971/I, Seite 33 - 37
- Documents du Théâtre de la Clairière, ronéotypés, 1971
- Documents du Théâtre de la Commune (Aubervilliers), ronéotypés, 1973
- Dossiers pédagogiques du Théâtre de la Clairière, 1961
- Dossiers pédagogiques: Théâtre des Jeunes Années, Centre Dramatique National de Lyon:
- No. 7: "La machine à théâtre"
 - No. 8: "Don Quichotte de la Manche"
 - No. 9: "Les musiciens"
 - No. 10: "Le roi clown"
 - No. 11: "Floriscène"
 - No. 12: "Le rossignol et l'oiseau mécanique"
 - No. 13: "Histoire aux cheveux rouges"
- "Les douze mois" in T.E.J. 1965/III, Seite 91 - 135
- "Une drôle d'expédition à la recherche du pays magin", Programmet, März 1971
- "Une drôle d'expédition" in Chefs, No. 425, November/Dezember 1971, Seite 24 - 27
- DUBOIS, R.: "L'engagement dans le théâtre pour l'enfance et la jeunesse" in T.E.J. 1969/IV, Seite 20 - 24

- DUFOUR, M.: "Les aventures d'un blanc-bec: notes de travail", Comédie de Lorraine, ronéotypé, saison 71/72
- DUMUR, G.: "Histoire des Spectacles", Paris, Encyclopédie de la Pléiade, Edition Gallimard, 1965
- "Eléments d'information sur l'expérience et la formation culturelle des enfants de 8 à 14 ans", Paris, April 1972
- "L'enfant spectateur - l'enfant acteur" in T.E.J. 1968/I, Seite 12 - 15
- "Enquête sur la situation actuelle du théâtre pour l'enfance et la jeunesse" in T.E.J. 1963/I-II, Seite 58 - 60
- EPIN, B.: "Le théâtre pour l'enfance et la jeunesse" in L'Ecole et la Nation
- "L'épreuve du bestiaire" in R. Zazzo: "Manuel pour l'examen psychologique de l'enfant, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1969
- "L'équipée bizarre du Cirque Basile", publication ATEJ, Prix Léon Chnacereel 1968, deutscher Titel: "Spiel im Zirkus", Henschel-Verlag, Berlin
- "Erstes Internationales Jugendtheaterfestival in Venedig", in T.E.J. 1963/III, Seite 103 folgende
- "Expérience de jeu dramatique et d'expression corporelle à l'Ecole Élémentaire dans le cadre du tiers-temps pédagogique" in Activités recherches pédagogiques, No. 4, Februar 1972, Seite 3/4
- FARABET, R.: "L'imagerie poétique de l'enfance" in T.E.J. 1963/III, Seite 84/85
- FARES, D.: "Note de la rédaction à propos de l'entretien avec P. Leenhardt" in Média, No. 9, Januar 1970, Seite 14
- Festival Avignon 1970: Presseberichte
 Le Dauphiné Libéré (Grenoble), 14. und 21. Juli 70
 La Dépêche (Saint-Etienne), 5. Juni 70
 L'Humanité Dimanche, 5. Juli 70
 La Marseillaise, 20. und 27. Juli 70
 Le Méridional (Marseille), 3. August 70
 Métropole, Juni/Juli 70
 Le Monde, 1. Juli 70
 Le Nouvel Observateur, 6. Juli 70
 Le Provençal (Marseille), 16. und 19. Juli 70
- Festival Avignon 1971: Documents mit Beiträgen von
 R. Bourdet: "Le Théâtre d'animation culturelle"
 M. Sladek: "Le Pantomimentheater de Cologne"
 D. Serreau: "Le Théâtre de Choisy-le-Roi"
 M. Demynck: "Le Théâtre de la Clairière"
 Y. Vedrenne: "Centre d'Art et d'Essai du Spectacle pour Enfants"

- GABEY, Georgette: "Un théâtre pour les jeunes" in Le Monde, 28. November 1970
- GAMARRA, Pierre: "Le fait théâtral et l'enfance" in T.E.J. 1963/I-II, Seite 5 folgende
- GAMARRA, Pierre: in Lettres Françaises vom 1. Juli 1970 (I.J.A.)
- GAUSSEN, F.: "Une expérience d'animation théâtrale: Sartrouville" in Le Monde, 3./4. März 1968
- GAVARRY, P.: "Il n'y a pas de théâtre pédagogique car tout est pédagogique dans le théâtre", Bulletin de la radio-télévision scolaire, No. 75, November 1968, Seite 20 - 22
- GERMAIN, Martine: "Le théâtre pour enfants - historique et situation actuelle", Zulassungsarbeit an der Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Lyon, 1970
- GIRARD, A.: "Développement culturel: expériences et politiques", Paris, UNESCO, 1972
- GODDE, Monique: "L'enfant normal et l'enfant déficient intellectuel devant le théâtre", Centre National de Pédagogie Spécialisée, Beaumont-sur-Oise, mémoire pour la préparation au diplôme de Directeur d'Etablissement Spécialisé, ronéotypé, 1971/72
- GOURFINKEL, Nina: "Alexandre Briantsev et le T.U.Z." in T.E.J. 1963/II, Seite 91 - 100
- GOURFINKEL, Nina: "Naissance du théâtre pour enfants en U.R.S.S." in T.E.J. 1963/I, Seite 23 - 29
- GOURFINKEL, Nina: "L'opéra pour enfants de Moscou" in T.E.J. 1967/I, Seite 5 - 9
- GRAU, J.V.: "Les dimensions psychodynamiques du théâtre pour enfants" in T.E.J. 1968/I, Seite 12 - 15
- GRAVILLON, P.: "Le Théâtre des jeunes années" in L'Educateur, Band XXIV, No. 8, November 1968, Seite 14 - 16
- GRIPARI, P.: "Contes de la rue Broca", Paris, La Table Ronde, 1967
- HAINAUX, R.: "Le festival international des théâtres pour l'enfance et la jeunesse à Berlin-Est" in Théâtre dans le monde, Band XV, No. 3/4, 1966, Seite 296 - 298
- HALL, Jeanne, L.: "Opportunity in Children's theatre" in Educational Journal Theatre, Band XVIII, No. 3, Oktober 1966, Seite 259 - 263
- HIERRO, José: "Le petit prince" in T.E.J. 1967/II, Seite 29
- "Histoire aux cheveux rouges", Veröffentlichung des T.J.A.

- HOFFMANN, Ek.: "Modèles exemplaires sur la scène enfantine" in T.E.J. 1969/IV, Seite 12 - 17
- HOFFMANN, Ek.: "Problèmes de dramaturgie et de pédagogie" in T.E.J. 1966/IV, Seite 146
- "Holà! Monsieur de La Fontaine, dites nous un peu!", Veröffentlichung der Compagnie du Théâtre de La Fontaine
2. Internationaler Kindertheaterkongress, Paris, 4. - 9. Juni 1965, in T.E.J. 1966/I, Seite 41 - 55
- "Interview - Dasté" in Le Monde vom 24./25. März 1968
- JEANSON, N.: "Un théâtre pour l'enfant" in Ecole des parents, No. 9, 1971, Seite 38 - 46
- Journal Officiel, No. 180, Sénat, 2^e session ordinaire, 1962 - 1963: "Loi sur l'utilisation de l'enfant comme acteur"
- KISSELEV, J.: "Ce que doit être le théâtre pour enfants" in Loisirs Jeunes, No. 557, 559 vom 1. März 1964
- KISSELEV, J.: "Le metteur en scène" in T.E.J. 1965/IV, Seite 182 - 186
- KOLAR, E.: "Psychologie du jeune spectateur" in T.E.J. 1965/IV, Seite 162
- Kongresse, Kolloquien:
- "I.N.E.P. Marly-le-Roi, 15. März 1964" in T.E.J. 1964/IV
- "I.N.E.P. Marly-le-Roi, 2. März 1963" in T.E.J. 1963/III, Seite 1 - 6
- "Colloque International de Bruxelles, 1. bis 3. April 1965" in T.E.J. 1965/I, Seite 18 - 20
- "Colloque Internationale des auteurs de théâtre pour l'enfance et la jeunesse (Bordeaux 1971)" in T.E.J. 1972/III-IV, numéro spécial
- "Un colloque international sur le théâtre" in Loisirs Jeunes, No. 839, 14. November 1972, Seite 3
- "Conférence du théâtre pour l'Enfant: Londres 1964" in Les Cahiers de l'Enfant, Band XII, No. 107, September 1964, Seite 62 - 63
- "Congrès International de La Haye", 1969, in T.E.J. 1969/III, Seite 38
- "Congrès International de Venise" (1970), in T.E.J. 1971/IV, numéro spécial
- Kritiken verschiedener Kreationen in der Presse:
- "Alphabètes" in Les Nouvelles Littéraires, 8. April 1971
- "Ambrosio tue l'heure" in Chronique régionale de l'Est Républicain, 24. Oktober 1964
- "L'Amour des trois oranges" in Le Figaro, 19. Dezember 1963
- La France, 4. und 13. Juni 1965
- Sud-Ouest, 13. Mai 1965

Kritiken (Fortsetzung):

- "L'arbre sorcier" in
 La Revue N.G., No. 1, April 1960
 Le Monde, 11. April 1960
 Les Nouvelles Littéraires, 11. April 1968
- "Aventures de Didi et Banban" in Le Monde, 11. November 1965
- "Les aventures d'un Blanc-Bec" in
 Dernières Nouvelles d'Alsace, 1. März 1972
 L'Est Républicain (Nancy), 1. Dezember 1972
 Journal de Lunéville, 28. Mai 1972
 La Montagne (Clermont-Ferrand), 25. März 1972
 Le Progrès, 22. Mai 1972
- "Billy the Kid" in
 Le Dauphiné Libéré, 23. November 1970
 L'Education, No. 52, Januar 1970
 L'Est Républicain, 23. Februar 1970
 L'Humanité, 27. Dezember 1969
 Les Lettres Françaises, 23. Februar 1970
 Loisirs Jeunes, 11. März 1970
 Ouest-France, 4. Februar 1971
- "La boîte aux images" in Combat, 6. Januar 1954
- "La bombe de Zapato" in
 L'Alsace, 1. März 1966
 Est Républicain, 3. und 12. Dezember 1965
 Le Journal de Lunéville, 28. Mai 1966
 La Liberté de l'Est, 21. April 1966
 Républicain Lorrain, 10. Dezember 1965, 21. Juni 1966
- "Les cents écus d'or" in Le Monde, 28. Februar 1964
 und 24. Dezember 1967
- "Gycolème le triste" in T.E.J. 1963/I-II
- "Dadaïs" in
 L'Education Nationale, No. 3, 1952
 Loisirs Jeunes, Dezember 1970
- "Don Quichotte de La Manche" in
 T.E.J. 1964/IV
 L'Echo, 5. März 1965
 Dernière Heure Lyonnaise, 28. Oktober 1970
 La Liberté, 5. März 1965
 Le Monde, 24. Dezember 1970
 Le Progrès-Lyon, 26. April 1964, 24. November 1970
 La Vie Lyonnaise, 5. November 1970
- "Une drôle d'expédition" in Le Figaro Littéraire, 19.
 März 1971
- "Il était une île" in
 Le Figaro Littéraire, 29. Juli 1970
 Le Monde, 14./15. Juni 1970, 20. Juni 1970
- "Les fables de La Fontaine" in
 Le Figaro Littéraire, No. 990
 Le Monde, 7. April 1965

Kritiken (Fortsetzung):

- "Floriscène" in
 Dernière Heure Lyonnaise, 5. März 1963
 L'Education, No. 143, 8. Juni 1972
 Le Progrès, 27. Dezember 1964
- "Histoire du roi Naboul et du marmiton Ganwain" in
 Le Dauphiné Libéré, 15. Mai 1971
 L'Humanité, 18. Mai 1971
 Le Progrès, 23. Mai 1971
- "Les loups" in Le Monde, 14./15. und 20. Juni 1970
- "La machine à théâtre" in
 Dernière Heure Lyonnaise, 2. April 1970
 L'Express, April 1970
 Le Progrès, 2. März 1970
 Résonances, 15. März 1970
- "Kill St" in
 Combat, 21. Dezember 1959
 Le Figaro Littéraire, 8. Oktober 1955
 Le Figaro, 7. Dezember 1954
- "Mix, Max, Mux" in L'Education, No. 143, 8. Juni 1972
- "Le pays du soleil debout" in
 Approches, No. 11, März/April 1969
 Dernière Heure Lyonnaise, 4. März 1965
 Le Progrès de Lyon, 2. April 1969
- "Le petit bleu, le petit jaune" in L'Education, No. 143,
 8. Juni 1972
- "Le petit prince" in
 Le Cri de la France, 11. Januar 1970
 L'Education, No. 143, 8. Juni 1972
 Le Figaro, 22. Dezember 1969
 Loisirs Jeunes, 17. Dezember 1969
- "La planète bleue" in
 L'Humanité Dimanche, 28. November 1971, 5. Dezember
 1971
 Informations Dieppoises, 8. Dezember 1971
 Le Monde, 18. November 1972
- "Plouft le petit fantôme" in
 T.E.J. 1964/IV
 L'Express, November 1964
 Le Monde, 17. Dezember 1964
- "La Princesse Turandot" in Le Monde, 24. November 1965,
 15. Dezember 1966
- "Le roi clown" in
 Dernière heure Lyonnaise, 21. und 27. Oktober 1971
 L'Express Rhône-Alpes, November 1971
 Porte Ouverte, November 1971
 Résonances (Lyon), 15. November 1971
 La Tribune de Genève, 12. November 1971
- "Le roman de renart" in T.E.J. 1964/I

Kritiken (Fortsetzung):

- "Le rossignol et l'oiseau mécanique" in
Dernière Heure Lyonnaise, 11. Oktober 1965, 15.
Oktober 1969
- La Marseillaise, 22. Juli 1970
Le Méridional, 23. Juli 1970
Ouest-France, 26. November 1970
Le Progrès, 14. Oktober 1969
- "En route pour Polonia" in
Loisirs Jeunes, April 1970
Le Monde, 24. Dezember 1970
- "Tchao et Ion-né" in
La Dépêche, 13. Februar 1970
Le Monde, 20. Dezember 1968
- "Tétards noirs... papillons d'or" in
France-Soir, 14. November 1968
Le Monde, 20. Dezember 1968
- LATURELL, Volker D.: "Theater und Jugend in München - Eine
Zusammenstellung aus 500 Jahren Münchner Theaterge-
schichte", München 1970
- LEENHARDT, Pierre: "L'enfant et l'expression dramatique" in
der Reihe E 3 bei Casterman, Paris 1973
- LEENHARDT, Pierre: "Pour une pédagogie du théâtre" in
Pourquoi, No. 54, April 1969, Seite 106 - 111
- LEENHARDT, Pierre: "Tiers temps pédagogique et théâtre pour
enfants" in Média, No. 9, Januar 1970, Seite 11 - 14
- LEFEVRE, Kim et G.: "Le théâtre et l'école" (Ivry), in
Le Travailleur, 11. Dezember 1970
- LEFEVRE, Kim et G.: "Une expérience d'animation théâtrale
dans les écoles (Ivry)", in Le Travailleur, 6. Oktober
1972
- LEVY - BONAVIDA, A.: "Catherine Dasté ou l'opportunité d'un
théâtre avec les enfants" in Travail Théâtral, No. 4,
Juli/September 1971, Seite 64 - 75
- LIEGBOIS, J.P.: "Un enfant pauvre: le théâtre pour les
jeunes" in L'Humanité Dimanche, 18. August 1971
- LINDENBAUM, Reiner: "Der Held in der deutschen Kinderszene
nach 1945", Erlangen/Nürnberg 1971
- LITVINOVITCH, N.: "Les théâtres pour enfants" in Etudes
soviétiques, No. 191, Februar 1964, Seite 72 - 75
- LLOVET, Enrique: "La presse et le petit prince" in T.E.J.
1967/II, Seite 30
- "Lyon, Théâtre des Jeunes Années" in Cahiers Pédagogiques,
No. 94, November 1970

- MACHADO, Maria-Clara: "Plouft le petit fantôme" in T.E.J. 1964/II
- MAILLARD, L.: "Le théâtre dont les princes sont les enfants" in Le Point, No. 14, 25. Dezember 1972
- MAJAILL, J.: "Petit histoire du théâtre scolaire", publication de l'Institut Nationale de Recherche et de Documentation pédagogique, Paris 1975
- MAKARIEV, Léonide: "Le jeune spectateur et son théâtre" in T.E.J. 1965/IV, Seite 163 - 165
- MAZOYER, J.: "Des comédiens pour enfants" in Pourquoi, No. 84, September/Oktobre 1972, Seite 56 - 64
- MELIS, P.: "Le théâtre pour enfants, une interview de Léon Chancerel" in Informations sociales, No. 2, Februar 1965, Seite 86 - 90
- MLAKAR, D.: "La politique contemporaine du répertoire pour la jeunesse" in T.E.J. 1968/IV, Seite 11
- MÖBIUS, H.: "Mise en scène au théâtre pour enfants" in T.E.J. 1970/I-II, Seite 27 - 33
- MOLLO, S.: "L'Ecole dans la Société", Paris, Dunod, 1970
- MONGO, G.: "Le théâtre pour la jeunesse" in T.D.M. Band XI, No. 2, 1962, Seite 179/180
- MONOD, R.: "Le théâtre pour les jeunes spectateurs, la démocratie et la recherche" in ATAC-Informations, No. 52, Oktober 1973
- MORENO, G.: "El teatro infantil y juvenil como complemento para una educación eficaz" in Revista Calasancia, Band XIV, No. 56, Oktober - Dezember 1968, Seite 505 - 525
- MOUDOUES, Rose-Marie: "L'enfance et la culture de notre époque, le théâtre" in 'Pour une politique de l'enfance dans une France démocratique', Editions Sociales, Paris, 1966
- MOUDOUES, Rose-Marie: "Le théâtre et les jeunes, comme pour les adultes mais mieux" in Cahiers Littéraires de l'O.R.T.F., No. 13, 1967, Seite 32 - 33
- MOUDOUES, Rose-Marie in T.E.J. 1963/I-II, Seite 15 - 17
- NOEL, J.: "La planète bleue" in ATAC-Informations, November 1971, Seite 7
- OLIVIER, C.: "Votre enfant et ses loisirs", bei Calman-Levy, Paris, 1973
- PATRICK: "Les jeunes et le théâtre, le théâtre et les jeunes" in Loisirs Jeunes, No. 527, Oktober 1965

- LE PERE AUGUSTE: "La voyante myope: l'Arbre Sorcier" in Magazine P.G., No. 1, April 1968, Seite 30
- PHILIBERT, P.: "Les tréteaux de Saint-Etienne devant les enfants" in Lettres Françaises, No. 874, 1961
- PHILPOTT, A.R.: "De nouvelles applications" in T.D.M., Band XV, No. 2, 1966, Seite 117 - 124
- PIAGET, Jean: "Psychologie der Intelligenz", bei Rascher, Zürich, 1946
- PIAGET, Jean: "La représentation du monde chez l'enfant", Alcan, Paris, 1938
- PISSARD, Annie: "Théâtre pour enfants (France 1972)", Paris, Association Professionnelle du Spectacle, 1972, ronéotypé
- "La planète bleue", Veröffentlichung der Unité Enfants, Le Havre
- "La princesse et le perroquet" in T.E.J. 1967/III-IV
- PRIVAT, Robert: "La Compagnie des 4 jeudis à Genève" in T.E.J. 1967/II, Seite 11 - 13
- PROPP, V.: "Morphologie du conte", Paris, Edition Seuil, 1970
- "P'tit Jean l'Fort", photocopié de la Compagnie Jean et Colette Roche à propos du spectacle
- FUGH, M.: "International bibliographie of plays recommended for performance to children and young people", London, ASSITEJ, ronéotypé, 1972
- "Qu'en pensent les enseignants?" in Unima France, No. 14, April 1965, Seite 19 - 23
- RAFFALLI, B.: "Les inventeurs, le théâtre et les Jeunes" in Le Monde, 2. März 1973
- RAPPAPORT, Edith: "Pour les enfants: recherche ou marché?" in France Nouvelle, 11. Januar 1972
- "Rapport de Recherche", Lyon, Centre de Sociologie de l'Education, Direction G. Vincent, 1972
- RESCORG, A.: "Les marionnettes" in G. Dumur: "Histoire des Spectacles", Paris, Encyclopédie de la Pléiade, Edition Gallimard, 1965
- "Renseignements tirés de Bande dessinée et Figuration Narrative", Musée des Arts décoratifs, Paris 1967, Seite 19 und Seite 39
- REY, Claude: "L'enfant et le théâtre" in Options, Januar 1973
- REYES, Amparo: "L'éducation théâtrale de l'enfant" in T.E.J. 1968/I, Seite 16 - 21

- REYNAUD, J.: "Le théâtre d'amateurs et l'éducation" in L'Enseignement Chrétien, No. 7, 1962, Seite 251 - 255
- ROBIN, J.J.: "Une démarche vers le plaisir du spectacle" in Séquence, No. 10, 1973, Seite 2
- ROCHE, Colette et Jean: "Bulletin de présentation de la XV^e saison", Compagnie J. et C. Roche
- RODENBERG, Ilse: "L'évolution du théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse en Allemagne" in T.E.J. 1966/III-IV, Seite 118 - 138
- RODENBERG, Ilse: "Das Kinder- und Jugendtheater in der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin 1965
- RODENBERG, Ilse in T.E.J. 1966 III/IV, Seite 161 folgende
- ROGER, Y.: "Théâtre et Enseignement" in L'Amateur, No. 70 - 72, 1959, Seite 4/5
- ROMI, Yvette: "Tristin et Rondondou au Royaume de Beauplaisir" in L'art vivant, No. 22, Juli 1971
- ROSEMBERG, Fulvia: "La famille et les relations familiales dans les livres pour enfants", Paris 1975
- ROTH, OSWALD, DAUMENLANG: "Intelligenz", Kohlhammer, Urban- und Schwarzenbücher, Band 144, Stuttgart 1972
- SAKVARELIDZE, L.: "Le théâtre: un allié de l'éducation sanitaire" in Revue Internationale d'éducation de la santé, Band III, No. 3, Juli 1960, Seite 148 - 149
- SALAMAN, C.: "Bulletin de la Comédie de Saint-Etienne", dossiers C. Dasté, Paris 1970
- SARRAUTE, Claude: "Théâtre pour les enfants" in Loisirs Jeunes, No. 424, Mai 1963, Seite 1
- SCHEDLER, Melchior: "Kindertheater: Geschichte, Modelle, Projekte", Edition Suhrkamp 520, Frankfurt 1972
- SCHENK-DANZINGER, Lotte: "Entwicklungspsychologie", Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, Wien, 1972
- SCHMIDT, H.D.: "Quelques problèmes de mise en scène" in "Le théâtre d'enfants et de la jeunesse en R.D.A.", Ostberlin 1965
- SCHMIDT, H.D.: "Problèmes de mise en scène du décor, de la musique" in T.E.J. 1966/II-III, Seite 139
- SERGEANT, J.C.: "Rapport de synthèse des Journées d'Etudes sur l'animation culturelle pour l'enfance", Le Havre, ronéotypé, 1969
- SHAK -AZIZOU, K.: "Congrès International de Londres" in T.E.J. 1965/II
- SHAK -AZIZOU, K.: "Les enfants et l'art" in T.E.J. 1965/IV, Seite 150 - 159

- SIKS, Géraldine: "A view of current european theatres for children and a look ahead in the USA" in Educational Theatre Journal, Band XIX, No. 2, Mai 1967, Seite 191 - 197
- SLONNA, L.: "La représentation du mal, compte tenu des particularités psychiques du public enfantin" in "Le théâtre d'enfants et de la jeunesse en R.D.A.", Ost-berlin 1965
- SLUSHER, P. "Unique ensemble, the everyman players of America" in T.E.J. 1971/I, Seite 23 - 26
- SKOWRONEK, Helmut: "Lernen und Lernfähigkeit", Juventa-Verlag, München, 4. Auflage 1972
- STANISLAVSKI: "Theater, Regie und Schauspieler" in Rowohlts Deutscher Enzyklopädie, Hamburg, 1968
- "Statistiques des Enseignements, Tableaux et Informations" 1967 - 1972, herausgegeben vom Ministère de L'Education Nationale
- "Les Statuts de L'ATEJ" in T.E.J. 1963/I, Seite 66 folgende
- SUBBS: "La femme et le théâtre pour enfants" in Enfance, No. 3, 1954, Seite 218
- SZILAGYI, D.: "La fonction de l'élément plastique dans le théâtre de marionnettes" in Unima-France, No. 17, Januar 1966, S. 21 - 24
- TEMPORAL, J.L.: "Contes ou réalités: les marionnettes" in T.E.J. 1965/I, Seite 23 - 30
- "Théâtre à la télévision pour les enfants" in France-Soir, 18. November 1970
- "Le Théâtre en France", notes et études documentaires, No. 39 07 811, Juli 1972
- "Théâtre et enseignement" in Cahiers pédagogiques, No. 51, Dezember 1964
- "Théâtre et enseignement" in Cahiers pédagogiques, No. 98, März 1971
- "Théâtre et enseignement: le jeu dramatique" in L'Ecole des Lettres, no. 11, Februar 1973, Seite 3/4
- Theater heute, 12/1969, Seite 43
- "Le théâtre pour enfants" (Hélène Gratiot-Alphandéry, Fulvia Rosenberg, Elisabeth Chapuis), Sondernummer der Reihe Enfance, Paris 1973
- "Théâtre pour enfants: capitale Belfort: Festival de Belfort 1973" in L'Est Républicain, 10. und 19. Mai 1973
- TOUCHARD, P.A.: "Léon Chancereau et le théâtre pour la jeunesse" in Revue de la Société d'Histoire du Théâtre, No. 2, 1968, Seite 190 - 192

- "Le tréteaux des deux Tours et l'amour des Trois Oranges" in T.E.J. 1965/II
- "Le tréteaux des deux Tours, La Rochelle" in T.E.J. 1966/II
- TRICOT, M.: "Des théâtres pour les enfants" in L'Animateur culturelle, No. 69, Juni 1970, Seite 2 - 11
- "Trois exemples d'animation" in Itinéraire (Sartrouville), No. 26, Februar 1973
- TYLER, Gerald: "Amateur und Berufsschauspieler im Kindertheater" in T.E.J. 1966/I
- TYLER, Gerald: "Le développement de l'ASSITEJ" in T.E.J. 1969/III, Seite 32
- VALENE, Marie-Claire: "L'ami du diabolotin gai" in APAC-Informations, No. 2, Dezember 1970, Seite 15/16
- VARIN, M.L. et BAYARD, P.: "Le théâtre et l'école" in L'École et la nation, No. 223, April 1971, Seite 51 - 55
- VILLIERS, A.: "Le théâtre en rond" in T.E.J. 1963/IV, Seite 128/129
- VIOLE, Ann: "Drama with and for children and interpretation of terms" in Educational Theatre Journal, Band VIII, No. 2, Mai 1956, Seite 139 - 142
- "Le violon du temps qui passe" Collection 'Théâtre de la jeunesse', Edition Magnard
- VITEZ, A.: "Le théâtre en U.R.S.S. et dans les démocraties populaires" in G. Dumur: "Histoire des spectacles", Paris, Edition Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, 1965
- WALLON, G.H.: "Les notions morales chez l'enfant", Paris, 1949
- WALLON, G.H.: "Les origines de la pensée chez l'enfant", Paris 1963
- WINANTS, C.: "Réflexions sur le théâtre pour enfants" in La Baraque foraine, No. 4, August 1962
- WORMSER, Olga: "Théâtre et Enseignement", Paris, publication du Centre National du Documentation Pédagogique, 1953, Seite 1 - 16
- YENDE, E.: "Deux clowns en chômage" in Approches, Band IV, No. 11, März 1965
- YENDE, E.: "Histoire aux cheveux rouges" in Séquence, No. 1 Seite 2
- YENDE, M.: im Programmheft zu "Le pays du soleil debout", T.J.A., 1968

- YENDT, M.: "Le théâtre des Jeunes Années" in ATAC-Informationen, No. 2, Dezember 1970
- YENDT, M.: Vorwort zu "Le rossignol et l'oiseau mécanique", Dossiers pédagogiques (T.J.A.)
- ZAZZO, R.: "Manuel pour l'examen psychologique de l'enfant", Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1969

Druck: Höfer & Limmert, Inh. M. Mayer, Erlangen